This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

RICHARD WAGNER'S

73066

LEBEN UND WIRKEN.

In sechs Büchern

dargestellt

von

CARL FRIEDRICH GLASENAPP.

Zweiter Band.

Cassel und Leipzig.
Carl Maurer's Verlags-Buchhandlung.
1877.

Music
ML
410
.W1
G55
v.2

ALLE RECHTE GEWAHRT.

Transfer to
Music
12-9-65
V.2.

RICHARD WAGNER'S

LEBEN UND WIRKEN.

Mus.f. 04 21-33 fwB

FESTGABE

zur

ERÖFFNUNG

der

BAYREUTHER BÜHNEN-FESTSPIELE.

Viertes Buch.

Paris und Exil im Vaterlande.

Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vortheil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Loose sich verrathen.

R. Wagner.

I.

Erste Pariser Begegnungen.

Ankunft in Paris. Französische Freunde. Fischer's Tod. Der Tannhäuser und Director Carvalho. Karlsruher Tristanaufführung zerschlägt sich. Empfangsabende. Berlioz. Pariser Presse. Projectirte Musteraufführungen.

Im September 1859 wandte sich Richard Wagner zu dauerndem Aufenthalte nach Paris, welches er seit zwanzig Jahren nicht oder doch nur besuchsweise wiedergesehen.

Zwanzig ereignissvolle Jahre waren verflossen, seit der junge Componist des Rienzi in ungestümem Eroberungsdrange zum ersten Male die grosse Opernweltstadt betrat, um in ihr statt der begehrten Siege die bittersten Erfahrungen zu sammeln. Die leidenvolle Zeit seiner Dresdener Kapellmeisterthätigkeit, seine in ihrem Verlauf sich steigernde widerwillige Abneigung gegen die herrschenden Theaterverhältnisse, der Ausbruch langverhaltenen Ekels in jäher Empörung, die entsagungsreichen Jahre des Schweizer Exils lagen zwischen damals und jetzt, wo er sich auf die Stätte seiner jugendlichen Kämpfe mit äusserstem Mangel und drückender Noth doch wieder als auf einen letzten Zufluchtsort angewiesen sah — wollte er nicht aller ihm für sein weiteres Schaffen so nöthigen Anregung durch Berührung mit irgend welcher praktischen Kunstübung für immer fern bleiben. Seit mehr als einem Jahrzehnt war er nun ausser

Stande, sich, bei unausgesetzter Thätigkeit, durch die Anhörung seiner eigenen Schöpfungen zu erfrischen. »Es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen Lohengrin nicht gehört hat!« in diesen Worten brach ein Gefühl sich Luft, wie es seit jener denkwürdigen Weimarer Aufführung dieses Werkes, des ersten und einzigen, welches er nicht selbst in das scenische Dasein und in seine Bühnenlaufbahn eingeführt, jedesmal wieder die Brust des geächteten Künstlers beklemmte, wenn er von neuen Siegen desselben im Vaterlande vernahm. Nun hatte er den Erfolg der Schritte abzuwarten, die sein hoher Gönner, der Grossherzog von Baden, bei der sächsischen Regierung für die einstweilige Ermöglichung eines temporären Aufenthaltes Wagner's in Karlsruhe zum Zwecke des Studiums von »Tristan und Isolde« unter seiner eigenen Leitung that, da die Aufführung dieser Oper für den 3. December des laufenden Jahres, als den Geburtstag der Grossherzogin Louise, in Aussicht genommen war. Bereits war das Gesuch des Meisters um die Erlaubniss einer dauernden Niederlassung in Baden entschieden zurückgewiesen worden: es blieb ihm somit nichts übrig, als sich ein geräuschloses Winkelchen der glänzenden Capitale Frankreichs zur Heimath zu bestimmen. Nicht um mit ihrer Theateröffentlichkeit, ihren Directoren und Virtuosen in vertrautere Berührung zu treten, sondern sich abseits von dem lauten Getriebe der theatralischen Tagesinteressen von Paris eine stille Zuflucht zur ungestörten Arbeit zu suchen, wie sie ihm in seiner erzwungenen Abgeschiedenheit während der letzten Jahre die einzige Tröstung gewesen war. — Zunächst hatte er sich nach einem dieser Absicht entsprechenden Unterkommen in der belebten Hauptstadt umzusehen. Die Tuilerien im Rücken, lenkte er den suchenden Schritt den glänzenden Palästen der Champs-Elysées entlang, bis wo die Avenue Matignon auf die Anlagen des Rond Point mündet und ihn der wimmelnden, rauschenden Oede des Mittelpunktes der Stadt zu entziehen verhiess. Sie bis zum Faubourg St. Honoré verfolgend, fand er in der rue Matignon ein bescheidenes und von seiner einstigen frühesten Pariser

Niederlassung hinreichend verschiedenes Asyl, in welchem er den weiteren Fügungen seines Geschickes erwartend entgegenzusehen sich beschied.

Ohne Theilnahme für die ihm seit ihrer ersten Bekanntschaft gleich unsympathisch gebliebene Pariser Theater- und Kunstwelt, durften ihn hingegen sonstige einzelne Begegnungen um so inniger erfreuen, als sie ihm Elemente aus ganz anderen Kreisen zuführten und ihn schnell mit ermuthigender Ueberraschung darüber erfüllten, dass seine künstlerische Existenz und Thätigkeit auch in Frankreich nicht ohne alle Wirkung geblieben. Gleich bei seinem ersten Eintritt in die Hauptstadt, während er eben auf dem Pariser Zollamt seine aus Luzern mitgebrachten Effecten in Empfang zu nehmen begriffen war, tauchte ihm so, in der Person eines jungen Beamten des Bureau de l'administration des douanes, Edmond Roche, der spätere Uebersetzer der Tannhäuser-Dichtung ins Französische, wie eine flüchtige Erscheinung auf. Nach warm ergebener Begrüssung und zuvorkommender Beseitigung aller geschäftlichen Weitläufigkeiten, gegen die er den Ankömmling sich ungeduldig ereifern hörte, verschwand er Wagner fürs Erste auf einige Zeit aus den Augen. Fesselnder und verheissender ward diesem inzwischen die Berührung mit Fr. Villot, dem gebildeten und kenntnissreichen Conservator der kaiserlichen Museen, welcher den deutschen Künstler zuvor so wenig gekannt, wie dieser ihn, und doch, ohne nur je der Aufführung eines der Werke Wagner's beigewohnt zu haben, sich mit den letzteren durch sorgsame Beschäftigung mit ihren Partituren so nahe befreundet, dass ihm der Meister schon bei ihrem ersten Gegenüberstehen kein Fremder mehr war. Bald sammelte sich um den Alleinstehenden eine weitere Schaar von französischen Anhängern; meist Dichter und Schriftsteller, unter ihnen der talentvolle Novellist Champfleury und der geistreiche Baudelaire. Ferner wurde die Aufmerksamkeit Wagner's auf einen jungen Pariser Arzt, als auf einen treuen Verehrer, gelenkt, der sich eben zur Pflege seiner eigenen schwächlichen Gesundheit in Marseille aufhielt: sein Name war A. de Gaspérini. Auf wenige

Zeilen des Meisters, die dessen Anwesenheit meldeten und dem Wunsche Ausdruck verliehen, auch seine persönliche Bekanntschaft zu machen, eilte er sofort nach Paris und machte Wagner seinen Besuch, über welchen er später selbst ausführlichen Bericht geliefert. »Je le trouvai tel que je me l'étais représenté d'après ses oeuvres,« schildert er den bei dieser ersten Begegnung empfangenen Eindruck. »Tous les traits de son visage portaient bien l'empreinte de cette volonté indomptable qui est le fond même de sa nature, elle éclatait partout: sur son front large et saillant, dans la courbe exagérée d'un menton vigoureux, sur ses lèvres minces et plissées et jusque sur ses pommettes osseuses où se lisaient les longues agitations d'une vie tourmentée. C'était bien là le lutteur dont je savais l'histoire, le penseur mécontant du passé et toujours tourné vers l'avenir.« Charakteristisch für die unzerrüttbare Frische Wagner's ist es bei alledem, dass der Besucher den damals sechsundvierzigjährigen, schwer geprüften Meister seiner Lebhaftigkeit, seinem unter den misslichsten Umständen unerschüttert gebliebenen Vertrauen auf die Zukunft seiner Sache gemäss eher für einen Sechsunddreissiger gehalten hätte.

Während sich so in der Fremde neue Genossen um den Verbannten schaarten, hatte er, im November 1859, den schweren Verlust eines treuen Freundes in Deutschland zu beklagen, den Tod des Chordirector Fischer. Fischer war, wie wir uns erinnern, der Erste gewesen, welcher Wagner bei seiner einstmaligen Rückkehr in das Vaterland ein offenes Herz voll hingebender Liebe entgegengetragen und er entzog in späteren Jahren dem Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin nichts von der Ergebenheit, die er einst dem jugendlichen Componisten des Rienzi dargebracht. Längst hatte der wackere Mann sich nach einem Wiedersehen mit Wagner in dessen ihm wieder erschlossener Heimath gesehnt, aber die Hoffnung darauf sank ihm immer tiefer. Er wollte sich endlich selbst aufmachen, den fern Entrückten unter den Alpen aufsuchen; da trat ihm Krankheit entgegen: das Ersparte musste auf eine Cur verwandt, der Freund aufgegeben werden. Wagner hatte

so sicher gehofft, ihn wiederzusehen, ihn an sein Herz drücken zu können, nun traf ihn die Kunde von Fischer's Todeskrankheit und er konnte ihm nur schreiben; Fischer starb — und sein Brief erreichte ihn nicht mehr. Kurz zuvor hatte Wagner die Nachricht vom Tode Ludwig Spohr's (22. October 1859) mit nicht geringerer Theilnahme erfüllt; auch dieser hatte sich ja durch das lebhafte Interesse, welches er dem fliegenden Holländer und dessen Schöpfer bezeigt, dem jüngeren Kunstgenossen schon vor langen Jahren innig genähert. Dem zwiefachen schmerzlichen Eindruck lieh Wagner Worte in seinem brieflichen Nachruf an Spohr und Chordirector W. Fischer, welcher unter der Aufschrift: »Dem Andenken meines theuren Fischer« unmittelbar darauf in der Neuen Zeitschrift für Musik zur Veröffentlichung gelangte. »Des berühmten, hochbegabten Meisters (Spohr's) Andenken wird weit und breit, und besser als durch mein geringes Wort gefeiert werden: aber dieses herrlich kräftigen, über Alles liebenswerthen Greises, unseres theuren Fischer, Gedenkfeier möchte ich für den bei weitem kleineren Kreis seiner Kenner gern selbst übernehmen,« so lauten die herzlichen Eingangsworte dieses Doppelnachrufs. Nach Theodor Uhlig's Hinscheiden bildete der Tod Fischer's die zweite Lücke in dem hinterlassenen Dresdener Freundeskreise.

Es war unausbleiblich, dass Wagner's Uebersiedelung nach der Seinestadt französischen und deutschen Journalen reichlichen Stoff zu neuen Vermuthungen über die voraussichtliche baldige Aufführung einer seiner Opern in Paris gewährte. Noch hatte er den Boden seines neugewählten Aufenthaltes nicht betreten, als die ersten Aufstachelungen und spannenden Neuigkeiten der Presse begannen. Unter den Pariser Blättern das vorlauteste, wusste der Figaro seinen Lesern selbst mit der Hoffnung zu schmeicheln, der »berühmte Compositeur« werde für die Pariser ein Originalwerk schreiben; eine Zumuthung, die in der Folge allerdings an Wagner gestellt wurde und in ihm nur der innerlichsten Abneigung begegnen konnte. Ganz besonders aber stand die althergebrachte Combination: Tannhäuser-Théâtre lyrique in Blüthe;

es fehlte an keiner Detailangabe über diese Unternehmung, und selbst für die aussergewöhnliche Deckung ihrer, wie anzunehmen war, aussergewöhnlichen Kosten war gesorgt. Als Verfasserin der bereits vollendeten Uebersetzung der Dichtung ins Französiche wurde eine Dame genannt, deren Talent sich in der Uebertragung der Hebbel'schen Maria Magdalena in der Revue des deux mondes bereits trefflich bewährt, deren ausgezeichnete Virtuosität auf dem Piano überdies für die Vermittelung zwischen Text und Musik hinreichende Bürgschaft leiste: Frau von Bülow, die Gemahlin des »berühmten Pianisten.« Roger werde die Titelrolle singen; eine »Fürstin W—n« (?!) aus besonderer Verehrung der Wagnerschen Muse die Rechnung für die beabsichtigte Vorstellung übernehmen. So erscholl es, bald nach Wagner's stillem Eintreffen in Paris, in den Zeitungen aller Länder, von der Seine bis zur Pleisse und Spree. Hieran war für diesmal allerdings soviel Wahrheit, dass Mr. Carvalho, als Director des genannten Theaters — in peinlichen Repertoirenöthen und in dem Wunsche, seinem stets in der Existenz bedrohten und soeben einer neuen Lebensphase entgegensehenden Institute mit einem Schlage einen entscheidenden Aufschwung zu geben — sich wiederholt zu Besuchen in der rue Matignon meldete, um sich wegen der von ihm ins Auge gefassten Oper mit ihrem Autor ins Vernehmen zu setzen und mit ihr die Vorstellungen in seinem demnächst auf dem Place du Châtelet zu errichtenden Gebäude zu eröffnen. Auch wäre unter den Pariser Sängern Roger in der That der einzige gewesen, der es mit der Rolle des Tannhäuser nicht blos hätte aufnehmen können, sondern sie vielleicht auch zur Befriedigung Wagner's, jedenfalls aber zur Beschämung manches deutschen Tenorcollegen durchgeführt haben würde: hätten nicht diesen vorzüglich begabten Sänger gerade damals die Folgen eines Unglücksfalles, der ihn auf der Jagd im Parke seines fürstlichen Besitzthums Villiers-sur-Marne betroffen und durch welchen er des einen Armes beraubt war, zur Uebernahme der ihm durch die öffentliche Meinung zugedachten Partie gewiss noch wenig geneigt gemacht. Gleichwohl kam es zu einer Audition des

Tannhäuser vor Carvalho; der Meister selbst veranstaltete sie am Klavier, und Gaspérini, welcher zugegen war, beschreibt sie drastisch genug: Au moment où j'ouvrais la porte du salon, Wagner se débattait avec le formidable finale du second acte: il chantait, il criait, il se démenait, il jouait des mains, des poignets, du coude, il écrasait les pédales, il broyait les touches« etc. Es scheint jedoch, als sei der vorwiegende Eindruck dieses Vorganges auf den zahmen Director des lyrischen Theaters der des Schreckens, wie vor etwas absolut Fremdartigem gewesen, was er sich mit der Vorstellung des gewohnten Publikums seines Theaters nicht zusammenreimen konnte und er habe deshalb die von ihm selbst ergriffene Initiative des Unternehmens aus freien Stücken wieder aufgegeben, ohne auch hierbei auf eine Weigerung des Tondichters gestossen zu sein.

Bekümmernder als der vorsichtige Rückzug Carvalho's war es, dass sich eine andere Aussicht immer entschiedener zu zerschlagen begann. Der 3. December, als der für die erstmalige Aufführung des Tristan in Karlsruhe bestimmte Tag, rückte immer näher heran. Das Fernbleiben Wagner's vom Schauplatze der Vorbereitungen für dieses Ereigniss erschwerte die unerlässliche Verständigung mit den zur Darstellung des Werkes bestimmten Sängern derart, dass bei den grossen und durchaus ungewohnten Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe die Verhinderung der persönlichen Anwesenheit des Meisters mit dem Aufgeben fernerer Versuche zu ihrer Lösung zusammenzufallen drohte. Die Entmuthigung stieg: beide erste Sängerinnen sollten die Erklärung abgegeben haben, sie fühlten sich der schwierigen Partie der Isolde nicht gewachsen; dem zur Bedingung gemachten Wunsche Wagner's, mindestens die Trägerin der Hauptrolle solle diese unter seiner eigenen Leitung einstudiren, konnte oder wollte man nicht entsprechen; auch die an das Orchester gestellten Anforderungen bezeichneten die wohlbekannten »Sachverständigen« als exorbitant und schlechterdings unerfüllbar; ein Urtheil, welches zu den An- und Absichten Eduard Devrient's, als Leiter der grossherzoglichen Bühne, nicht eben

in schreiendem Widerspruche zu stehen schien — und gegenseitig suchte man sich in Karlsruhe bestens über die Voraussicht zu trösten, dass »Tristan und Isolde« wohl nicht bloss für die Gegenwart, sondern vermuthlich auch für alle Zukunft bei Seite gelegt werden müsse. Wäre jetzt Wagner's Berufung an den Ort der beabsichtigten Aufführung möglich gewesen, er hätte in der grossherzoglichen Residenz diejenigen Sänger für die Hauptrollen des Tristan vorgefunden, welche nach Jahren, bei gewonnener völliger Freiheit der Wahl, als einzig zur Lösung der Aufgabe befähigt, aus dem zahlreichen Personale der deutschen Operntheater von ihm berufen wurden. Es waren dies der ihm einstweilen nur erst durch Empfehlung Tichatschek's bekannte Ludwig Schnorr von Carolsfeld und dessen treffliche Gattin, Malwina Garrigues, deren ächt künstlerisches Beispiel den jungen Sänger besonders hinsichtlich der Darstellung gefördert haben soll, während sich andererseits besonders in der Rolle des Tannhäuser die Krafteigenschaften seines Organs entfalteten und seine Stimme wachsend an Wohllaut und Umfang gewann. Zugleich freilich nahm seine jugendliche Gestalt in Folge einer Art Fettsucht gewaltige und ängstliche Dimensionen an, die für seine Bühnenzukunft fürchten liessen. Auch über Schnorr war Wagner hierbei berichtet worden, trotz grosser Hingebung für seine Aufgabe dünke ihm namentlich die Bewältigung der im letzten Acte an den Sänger der Hauptrolle gestellten Anforderungen unausführbar. Im Verein mit der Nachricht von der durch sein Körperleiden neuerdings verursachten Leibesbeschaffenheit des Künstlers und die hierdurch erweckten unheimlichen Vorstellungen über seine äussere Erscheinung bewirkte jenes Bekenntniss desselben in Wagner fast eine Abneigung gegen eine weitere Unterhandlung mit Schnorr für die Partie des Tristan.

Mit dem Unmöglichwerden der Karlsruher Aufführung seines jüngsten Werkes verblichen auch alle ferneren an diese knüpfenden Hoffnungen. Einmal unter seiner Mitwirkung und Oberleitung zur Darstellung gebracht, hätte Wagner die Oper dann, gleich ihren Vorgängerinnen, den übrigen Theatern Deutschlands überlassen. Ihm genügte die Aussicht, mit

seinen übrigen Arbeiten in Zukunft ebenso verfahren zu dürfen und Paris behielt bei dieser Annahme für ihn lediglich das Interesse, mit welchem er es von vornherein aufgesucht: die Anziehungskraft eines Domicils, an dem es ihm vergönnt sein sollte, sich von der lähmenden Ausgeschlossenheit von einem Verkehr mit den Organen seiner Kunst zu befreien, ohne dass er deshalb an eine Uebersiedelung auch seiner Werke auf die Pariser Bühne zu denken brauchte. Dies Alles änderte sich nun plötzlich, als er aus Karlsruhe die bestimmte Meldung erhielt, man habe von einer dortigen Aufführung des Tristan für jetzt definitiver Weise Abstand genommen. Behielten auch die Gründe, welche sich der seit Jahren ersehnten Verwirklichung des ursprünglich von Eduard Devrient selbst angeregten, schönen Planes entgegenstellten, noch manches Unklare an sich: soviel stand fest, ein Verlass auf Deutschland war nicht möglich, so lange dem Meister selbst das Wiederbetreten vaterländischen Bodens untersagt blieb. Der Pariser Aufenthalt gewann somit jetzt für den Künstler nothgedrungen einen anderen Sinn. Die Beziehungen zur französischen Theaterwelt, die er bis dahin wenn nicht zurückgewiesen, so doch auch nicht gesucht, galt es, nun anzuknüpfen und soweit zu führen, dass ihm an seinem Wohnsitz selbst die Möglichkeit guter Vorstellungen seiner Werke und insbesondere des Tristan dargeboten würde.

Bereits einige Zeit nach seiner ersten Niederlassung in Paris hatte Wagner seine Wohnung in der rue Matignon gegen eine seinen Ruhebedürfnissen entsprechendere in einer der geräuschlosen Verbindungsstrassen zwischen den breiten Verkehrswegen, die vom Arc de Triomphe d'Etoile nach allen Richtungen auslaufen, vertauscht, und in der rue Newton, zwischen der Avenue d'Jéna und der Avenue Josephine, ein »hübsches kleines Hôtel« bezogen, welches nicht lange nachher einer Umgestaltung der Strasse zum Opfer fiel und mit den umgebenden Gebäuden niedergerissen wurde. Hier lebte er allein mit seiner Frau, sicher vor störender Umgebung und namentlich vor den Attentaten benachbarter Klaviere auf sein Ohr und seine geistige Ruhe; hier pflegte er denn auch des

Mittwoch Abends seine Freunde im eigenen Hause zu vereinigen. Diese Mittwochsempfänge erblickten in Wagner's Wohnung einen auserlesenen Kreis deutscher und französischer Kunstfreunde, Künstler und Schriftsteller; unter ihnen französischerseits den bereits genannten Conservateur des Louvre, Frédéric Villot; den jungen Deputirten und Advokaten Emile Ollivier und dessen ihm soeben vermählte, anmuthige und kunstsinnige Gattin, die bei ihrem wenige Jahre später erfolgenden frühzeitigen Tode so allgemein betrauerte älteste Tochter Franz Liszt's; ferner Emile Perrin, damals noch nicht wieder Director der komischen Oper, Charles Baudelaire und Champfleury, Leon Leroy, Jules Ferry, Gaspérini, Lorbac, und wen sonst der Magnet des liebenswürdigen und geistreichen Umganges des deutschen Künstlers anzog und seine bedrängte Lage mit theilnahmvollem oder neugierigem Interesse erfüllte. Auch Hector Berlioz genoss an diesen Empfangsabenden die Gastfreundschaft des Wagner'schen Hauses, ohne sich hierdurch jedoch aus der verbitterten Stimmung reissen zu lassen, welche, wie er sie gegen alle Welt hegte, auch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Wagner in um so höherem Masse beherrschte, als ihn die Sorge für seine Selbsterhaltung mit beständiger, nicht zu unterdrückender Furcht davor erfüllte, zur »Schule« der Zukunftsmusiker gezählt und für ihre »Experimente« verantwortlich gemacht zu werden. Mit Wagner war er, wie wir uns erinnern, zuerst während dessen frühestem Pariser Aufenthalt bekannt geworden und hatte ihm damals, wie Gaspérini berichtet, im Journal des Débats als Novellisten*) vorzügliche Gerechtigkeit widerfahren lassen. Später war ihm dieser kurz nach seinem Amtsantritt als Dresdener Kapellmeister bei seinen dortigen Concerten behülflich gewesen. Berlioz' Urtheil über den hierbei zuerst gehörten Holländer lautete nicht eben sympathisch; auch für die weitere Entwickelung Wagner's waren die Anzeichen seiner Theilnahme im Ganzen gering. Während der

*) Mit Bezug auf die Novelle: une visite à Beethoven (»Eine Pilgerfahrt zu Beethoven«) in der Gazette musicale.

sonderbaren Londoner Episode in Wagner's Leben waren beide Künstler an der Themse einander wieder begegnet und hatten zeitweilig auch in Correspondenz gestanden, um jetzt wieder ihren persönlichen Verkehr zu erneuern. Für Berlioz' Richtung und Streben war der Pariser Boden freilich ein hoffnungsloser: er war von seinen eigenen Landsleuten bisher unverstanden und es hatte den Anschein, als sollte er es auch fürderhin bleiben. Mit aller Mühe brachte er es nur selten dahin, in demselben Paris, welches er andererseits durch seinen journalistischen Ruhm und Einfluss im gewissen Sinne im Zaume erhielt, eine seiner Compositionen aufgeführt zu sehen. Ihm verwehrte dies, wie er zu sagen pflegte und der Pariser Akademie bei Gelegenheit auch schriftlich gab, »der Mangel an einem genügenden Saale, der Mangel an Geld, um die Proben zu bezahlen, der Mangel an Publikum, der Mangel an Allem.« Auch für seine neueste Oper, die »Trojaner«, deren erster und vierter Act kurz vor Wagner's Ankunft in Paris unter Mitwirkung von Frau Viardot-Garcia vor die Oeffentlichkeit getreten war, hätte er sich zur Zeit wieder nach einem Franz Liszt umsehen mögen, der sie auf deutschem Boden zu Gehör brächte, wie seiner Zeit den für Frankreich verschollenen, allerdings auch in Weimar nicht aufrecht zu erhaltenden Benvenuto Cellini. Eine ihm bereits zugesagte Annahme seines Werkes bei der grossen Oper hatte er allen Grund nicht für zuverlässig zu halten. Demzufolge sah er Wagner beinahe mehr wie einen gefahrbringenden Rivalen an, als dass er ihm gegenüber hätte völlig unbefangen bleiben können, und vor Allem darauf bedacht, nicht mit ihm und seinen gefährlichen Bestrebungen verwechselt zu werden, glaubte er dem kühnen Neuerer gegenüber die reservirte Haltung nicht aufgeben zu sollen, mittelst deren er seinen Namen in Frankreich am meisten geachtet und selbst gefürchtet wusste — die reservirte Haltung als Kritiker.

Durfte ein mitstrebender Kunstgenosse, wie Berlioz, nur in so kühl zurückhaltender Position sich dem deutschen Künstler gegenüber sicher wähnen, so konnte die allgemeine Stimmung der französischen Presse vollends nicht

Wunder nehmen. Ihre wohldisciplinirte Art des Angriffs oder der Abwehr eines gefährlich dünkenden und jedenfalls unberechenbaren Einflusses, den Wagner's Werke, sollten sie sich wirklich einmal auch in Frankreich Terrain gewinnen, auf den Geschmack der grossen Nation ausüben konnten, vergleicht dieser einmal scherzend mit einem auf ihn gerichteten, unausgesetzten und bestcommandirten «Pelotonfeuer.« Hierzu kam, dass der von Wagner erstrebte Boden der Pariser Theater noch immer im vollsten Masse das unbeanstandete Eigenthum Meyerbeer's war. Wer es mit dem Componisten des Propheten hielt — und dies war bei den unzähligen Feuilletonisten der grossen und kleinen politischen Tagesblätter meistentheils der Fall — hatte seine Stellung gegen dessen schonungslosen Angreifer nicht erst zu wählen. Die wunderlichsten typischen Vertreter der Pariser musikalischen Kritik, theils im speciellen Dienste und unter dem Einflusse des grossen Alleinherschers der grossen Oper, theils conservative Originale, welche gleicherweise über Meyerbeer und Gounod, über Berlioz und Wagner den Stab brachen, die Scudo und Azevedo, die Jouvin, Chadeuil und Prevost, begannen in Voraussicht eines heissen und entscheidenden Kampfes mit dem kühnen Eroberer zeitig die Schneiden ihrer Schwerter zu schärfen. Schon zündeten einzelne gegen Wagner geschleuderte Stichwörter, die den deutschen Künstler als den »terrible revolutionnaire«, dem »Marat de la musique« bezeichneten; Berlioz musste dem letzteren Vergleich als »Robespierre« die Folie bieten. Den heftigen und leichtfertigen Angriffen gegenüber, welche die Revue des deux mondes, der Siècle und besonders der Figaro gegen ihn brachten, sah Wagner sich endlich zu einer Erwiderung genöthigt, zu der ihm die Europe artiste, ein Blatt, das ihn schon mehrmals in Schutz genommen, bereitwillig ihre Spalten öffnete. Es heisst in diesem in seiner Einfachheit tief ergreifenden Schriftstücke: »Seit eilf Jahren bin ich aus Sachsen verwiesen und folglich aus ganz Deutschland verbannt. Ich habe seitdem in der Fremde zwei Opern componirt, deren eine, »Lohengrin«, in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wird, die ich aber wegen

Mangel eines Orchesters nie gehört habe. Ich bin nach Frankreich gekommen, um womöglich meine Musik wenigstens vor einigen Freunden aufführen zu lassen. Ich vermeide den Lärm und die Reclame. Ich bin fremd, verbannt und habe von Frankreich Gastfreundschaft und freundliche Aufnahme erwartet. Man nennt mich den »Marat der Musik.« Meine Compositionen haben keine solche Umsturztendenz, wie man zu sagen beliebt. Selbst der König, der mich verbannt hat, lässt in seiner Residenz meine Opern aufführen und schenkt ihnen Beifall. Die französische Presse möge noch etwas warten; vielleicht wird sie mich dann anders beurtheilen, als blos nach der Aussage einiger deutscher Zeitungen. Ich verlange nichts Anderes, als Unparteilichkeit.«

Zu dieser massvollen Entgegnung auf die abenteuerlichsten und seltsamsten Journalistenausfälle aus den wohlverwahrten Festungen der grossen Pressorgane Frankreichs bestimmte Wagner die Absicht, sich für die Ausführung eines mittlerweile in ihm gereiften Entschlusses den Boden zu bereiten. Seine erwähnte schwierige Lage nach Zerstörung der auf Karlsruhe gesetzten Hoffnungen gab dem Meister den Gedanken ein, für das folgende Frühjahr ihm bekannte vorzügliche Sänger und Sängerinnen nach Paris einzuladen, um mit ihrer Hülfe im Saale der Italienischen Oper die ihm so sehr am Herzen liegende Musteraufführung seines Tristan zu Stande zu bringen. Zu dieser wollte er die Dirigenten und Regisseure befreundeter deutscher Theater ebenfalls einladen, um so dasselbe zu erreichen, was er zuvor mit der Karlsruher Aufführung im Sinne gehabt. Als Termin für diese Aufführungen dachte er sich den Mai und Juni 1860. Das um diese Zeit (vom 1. Mai ab) alljährlich frei werdende italienische Theater sollte unmittelbar nach dem Schlusse der Saison für diesen Zweck gemiethet und von der deutschen Muster-Operngesellschaft zu ihren Studien und Aufführungen bezogen werden. Da er unter den ihm bekannten und befreundeten Künstlern die vorzüglichsten Sangeskräfte Deutschlands, Tichatschek, Formes, Niemann, den Bassisten Dr. Schmid, die Damen Meyer-Dustmann, Csillagh u. A. im Allgemeinen

bereit fand, seiner Einladung Folge zu leisten, und es selbst thunlich erschien, fünfzehn deutsche Choristen als Kern des Chores zu gewinnen, durfte er auch daran denken, den Plan der Pariser Tristanaufführung, der Versammlung so auserlesener Kräfte gemäss, dahin zu erweitern, dass mit derselben eine Aufführung des Tannhäuser und seines von ihm selbst noch nicht gehörten Lohengrin verbunden würde. Doch musste vor Allem die materielle Ermöglichung des Vorhabens bewirkt werden und hierdurch eben ward Wagner vor der Hand noch zu einem anderen Unternehmen geführt.

Ein geschäftlicher Leiter für die beabsichtigten Aufführungen des nächsten Sommers war in der Person eines der Eigenthümer des italienischen Operntheaters leicht gefunden; schwieriger war der Gewinn der finanziellen Garantie eines Capitalisten. Zur Uebernahme desselben musste einem wohlwollenden reichen Manne, dem Freunde eines seiner Pariser Freunde, Muth gemacht werden. Da andererseits die Ausführung des Planes auch ohne eine grosse Betheiligung des Pariser Publikums unmöglich war, musste er zuvor dieses selbst, trotz aller gegen ihn gerichteten Journalmanöver, durch eine wirkliche Anhörung seiner Musik zur Theilnahme für dieselbe zu bestimmen suchen. Endlich trug er auch dem allgemeinen Wunsch seiner Pariser Freunde Rechnung, wenn er sich zu dem Entschlusse bestimmen liess, Anfang des neuen Jahres auf eigene Gefahr und Rechnung drei grosse Concerte zu veranstalten, in welchen er, unter dreimaliger Wiederholung des gleichen Programms, Bruchstücke seiner Musik von einem grossen Orchester und — wie dies in Paris nicht anders möglich — mit sehr bedeutenden Unkosten ausführen lassen wollte.

II.

Concerte im italienischen Theater.

Vorbereitungen und Proben. Die Concerte. Die Pariser Presse und Berlioz' non credo. Besuch bei Rossini. Verzicht auf die Pariser Sommer-Aufführungen. Concerte in Brüssel.

Die Sorge für eine doppelte Unternehmung und zunächst für die vorgesetzten Concerte, das Beschaffen der dazu erforderlichen Musiker und Sänger, das Ausschreibenlassen der Orchester- und Chorstimmen, nahm seit den letzten Wochen des ablaufenden Jahres Wagner's Thätigkeit völlig in Beschlag. In Bezug auf den geschäftlichen Theil der Vorbereitungen standen ihm die Herren Belloni und Giacomelli als wohlgeübte und bewährte chargés d'affaires in Concertangelegenheiten thätig zur Seite. Indessen bewies der erste Versuch einer Unternehmung in Paris, mit wie zahllosen Schwierigkeiten eine solche verknüpft sei. Allein die Erwerbung eines passenden Lokals kostete weitläufige und schwierige Verhandlungen, so reich auch in der grossen Hauptstadt die Auswahl an prunkenden Sälen war. Dem Unternehmen nach Aussen die entsprechende Würde zu verleihen, erschien am geeignetsten der Saal der grossen Oper; doch schien es, als verspürte man in den Regionen, welche die Disposition über die Räumlichkeiten der Académie impériale de musique hatten, kein erhebliches Interesse für den fremden Künstler. Die

Bewerbung um den genannten Saal, mit der sich Wagner an den Privatsecretair des Kaisers, Herrn Mocquard, schriftlich wandte, schien erfolglos bleiben zu sollen. Als endlich die Bewilligung eintraf, mittelst deren der Kaiser dem Meister das Opernhaus zur Verfügung stellte, war es zu spät, und unter bedeutenden Opfern auch für die Concerte der Contract mit Herrn Calzado, dem derzeitigen Pächter der Salle Ventadour und Director der italienischen Oper bereits abgeschlossen. Es war dies derselbe Raum, in welchem, als dem ehemaligen Théâtre de la Renaissance, vor genau zwanzig Jahren Antenor Jolly das Liebesverbot zur Aufführung bringen wollte, — mit einiger mathematischer Sicherheit lässt sich hieraus berechnen, wie lange Zeit Richard Wagner braucht, um sich den Eintritt in ein französisches Theater zu verschaffen. Vielleicht dürfte hiernach der Tannhäuser im Jahre 1881 bei einer Aufführung in der grossen Oper nicht wieder zurückgewiesen werden und nach weiteren zwei Jahrzehnten sich auch die Pariser Kritik besser mit ihm vertragen?

Der sehr ansehnlichen Miethe entsprechend, bot der Saal des italienischen Theaters Orchester und Chören einen hinreichenden Spielraum dar, ein Vortheil, der leider nicht auch schon den Proben zu Gute kam, welche in anderen Localen stattfinden mussten. Da ihre Zahl der grossen Kostspieligkeit wegen nicht eben reich bemessen war, gab es in denselben um so mehr zu thun. Im Saale Herz, dem historischen Ausgangspunkt der berühmten concerts populaires, in welchen einst Pasdeloup seine ersten Siege mit der meist aus jungen Conservatoristen bestehenden société des jeunes artistes erfochten, disciplinirte Wagner die Truppen der Instrumentisten und wusste sie, trotz mancher abweichender Gewohnheiten, die es dem Pariser Orchester erschwerten, den Intentionen ihres Führers zu folgen, bald völlig für sich zu gewinnen; im Saale Beethoven leitete die Chöre Hans von Bülow, eigens zur Unterstützung des Meisters nach Paris geeilt. Seine Aufgabe war keine leichte, da es sich nicht um die Einübung eines wohlgeschulten Opernchors handelte, sondern der männliche Theil des Chorkörpers grösstentheils aus Dilettanten

bestand, aus »honnêtes Allemands amateurs, qu'on avait réunis à la hâte pour le concert«, den Mitgliedern des deutschen Männergesangvereins »Liederkranz« — Dirigent A. Ehmant — der ein Jahr später zur Zeit der Tannhäuserwirren seinen Stiftungstag aus Pietät für Wagner mit einer Parodie dieser Oper feierte. — Das Programm umfasste für alle drei Concerte dieselben Nummern. Er brachte in seinem ersten Theil die Ouvertüre zum »fliegenden Holländer« und Stücke aus dem Tannhäuser: Marsch und Chor, die Einleitung zum dritten Acte, den Pilgerchor und die Ouvertüre der Oper. Der zweite Theil enthielt das Vorspiel aus Tristan und Isolde und drei Abschnitte aus dem Lohengrin: das Vorspiel, Hochzeitsmarsch mit Chor, Vorspiel zum dritten Act und das Brautlied; sämmtliche Nummern unter persönlicher Leitung Richard Wagner's. Alles in Allem mehr Instrumentalmusik, als der Pariser zuvor je in einem Zuge gehört. Wiederholungen dieses Concertes sollten zweimal im Zwischenraum von je einer Woche stattfinden. Als Wochentag war der Mittwoch gewählt, als einer der drei Abende wöchentlich, an welchen die italienische Oper keine Vorstellung hatte.

Am Mittwoch, den 25. Januar 1860, acht Uhr Abends, strömte ein so ansehnliches Publikum in den Räumen der Salle Vendatour zusammen, wie es dieser Raum bisher noch nicht gesehen. Die 1550 Sitzplätze desselben waren schon geraume Zeit vor Beginn der Concerte dicht besetzt. Was Paris zur Zeit an künstlerischen und kritischen »Celebritäten«, Componisten, Virtuosen, Professoren, Künstlern, Kunstkennern in sich schloss, die feine und hohe Gesellschaft der Hauptstadt, war hier in glänzenden Reihen vereinigt. Die Academie war durch Auber repräsentirt, in der vordersten Loge erblickte man Berlioz, weiterhin Gounod, Gevaërt, E. Reyer, selbst Meyerbeer fehlte nicht unter den Anwesenden. Der Concertgeber hatte es verschmäht, der Pariser Presse officielle Einladungskarten zuzusenden, um auch den Schein zu vermeiden, als wünschte er das Urtheil derselben durch ihr erwiesene Aufmerksamkeit sich günstig zu stimmen. Es ist bekannt, wie übel ihm dies von betroffener Seite her vermerkt

wurde; dem Concertabende selbst aber sah man in dieser Hinsicht nichts an: auch die Vertretung des öffentlichen Geschmacks war »au grand complet« anwesend. »Ceux qui n'ont pas vu la salle des Italiens ce soir-là n'ont rien vu,« schrieb der Berichterstatter des Mènestrel. «Je ne connais que la tour de Babel ou les séances de la Convention nationale, qui puissent leur donner une faible idée de l'agitation fébrile qui regnait dans l'auditoire, même avant la première note du premier morceau.« Noch war der Meister selbst nicht da. Als er erschien, bildete mit einem Schlage seine Gestalt den einzigen Punkt, auf den Aller Blicke sich richteten, auf welchen von allen Seiten eine förmliche Lorgnettenartillerie zielte, während ihm zugleich aus allen Räumen des Hauses grüssender Beifall entgegenscholl. Im unbewegten Antlitze den Ernst eines immerhin bedeutungsschweren Augenblickes, dankte der Künstler in stummer Verbeugung dem ihm noch fremden Publikum, welches das strahlende Haus da vor ihm erfüllte, für den Empfang, mit welchem es ihm sein Vertrauen zuzusagen schien, um sich im nächsten Moment den ihn umgebenden Musikern zuzuwenden und ihnen die letzten Instructionen zu ertheilen. »Que se passe-t-il dans l'esprit de l'artiste,« fragt Champfleury, »qui tourne le dos au public et qui va dans cinq minutes être jugé par des Parisiens, c'est-à-dire des êtres qui veulent être amusés avant tout, et dont les représentants les plus immédiats, les directeurs de Thèâtre, ont protesté de tout temps contre les tentations nouvelles?«

Die Töne der Ouvertüre zum »fliegenden Holländer« hoben an und von der Person des Componisten ging die Aufmerksamkeit auf die Composition und den Dirigenten über, an dessen Leistung vorzüglich die imposante Gedächtnisskraft auffiel, mit welcher er auch diesmal das ganze Concert ohne Partitur dirigirte. Mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgte das dichtgedrängte Auditorium den Verlauf des Tonstückes und begleitete seinen Schluss mit ermunternden Beifallsbezeugungen. Die feierlichen Töne des Tannhäusermarsches leiteten zündend die Fragmente aus dieser Oper ein; nach dem Ausklingen der gewaltigen Schlussaccorde der Ouvertüre

hallte das Haus von dem rauschenden Applaus der versammelten Menge wieder. Deutlicher als im Saale selbst, konnte im Foyer eine richtige Anschauung des Eindruckes gewonnen werden, wo die erregte Versammlung in stets wechselnden, neu sich bildenden Gruppen in mehr als eifrigen Debatten durcheinanderwogte. Die leidenschaftliche Entschiedenheit, mit welcher die verschiedenen Meinungen vertreten wurden, bewies nicht allein, wie tief der Eindruck auf alle gewesen, sondern zugleich, wie durch seine Macht keine vorgefasste Meinung umgestossen sei, und alle Feinde des Künstlers nur eine beunruhigend lebendige Vorstellung von der Wirkung dieser Musik erhalten hätten, deren geschworene Gegner zu bleiben sie darum keinen Augenblick zauderten. Bezeichnend war es, dass zu denjenigen, welche am schärfsten richteten, ausser der officiellen Kritik gerade die Pariser Deutschen gehörten, die ihre Landsleute in der Heimath von der Ueberschätzung Wagner's wie von einem Verdachte zu reinigen sich bemüht zeigten. Nicht minder wurden andererseits Aeusserungen der Ergriffenheit, des Enthusiasmus, der Hingerissenheit laut. — Im zweiten Theile des Programmes liess das Tristanvorspiel mit seiner sehnsuchtsvollen Schwüle, seinem schmachtenden Drängen und Ersterben das französische Publikum unberührt. Um so unwiderstehlicher wirkte das unmittelbar darauf folgende Vorspiel zum Lohengrin und die sich anschliessenden Bruchstücke dieser Oper und am Schlusse des Concertes schien es, als hätte der Tondichter das ganze Auditorium in seinen Bann gezaubert. Die tiefe Stille der gespanntesten Aufmerksamkeit wich nach dem Verhallen des Brautliedes dem Losplatzen des einmüthigsten Beifallssturmes, wie ihn das Théâtre impérial des Italiens sonst nur bei sehr andersartigen Anlässen gehört. Der Erfolg schien gesichert.

Ein Nachspiel, welches weniger zu der beifallsgekrönten Aufnahme Wagner's im Concertsaale, als zu den aufgeregten Scenen im Foyer im Verhältniss stand, bot in den folgenden Tagen die Fluth von Berichten sämmtlicher grosser und kleiner Pariser Journale. Das Factum eines alle Erwartung

übersteigenden, ungeheuren Erfolges liess sich nicht leugnen, wohl aber das Mögliche und Einiges darüber gegen die Compositionen selbst, ihren Mangel an musikalischer Erfindung, an Rhythmus, Melodie u. s. w. vorbringen, und bei alledem noch darauf hinweisen, die soeben beklatschten Stücke des deutschen Componisten seien doch nur aus herablassender Rücksicht für die Ohren der Pariser aus seinen Werken zusammengestellt und würden demnach von ihm mit Unrecht als die Quintessenz spezifisch Wagner'scher Musik dargeboten.

Ganz dasselbe wiederholte sich bei und nach den folgenden Concerten am 1. und 8. Februar, deren im übrigen unverändertes Programm nur noch die Romanze an den Abendstern als Zugabe enthielt. Während der Aufführung bot der Saal denselben Anblick einer glänzenden und begeisterten Versammlung, von deren lebhaft erregter Theilnahme die gleiche gespannte Stille, der gleiche Beifall zeugte; nach derselben fortgesetzte kritische Angriffe der öffentlichen Blätter. Azevedo, der bekannte Bewunderer und Biograph Rossini's, fand, der Componist habe in drei Stunden tödtlicher Sonorität zwei Phrasen zum Besten gegeben, die eine im Tannhäusermarsch und die andere im Epithalame; Gustave Chadeuil im Siècle dagegen kam zu dem bündigen Ergebniss: »Wenn das die wahre Musik ist, so ziehe ich die falsche vor; denn dann ist die falsche die richtige.« — »Wagner ist ein grosser Musiker!« rief der Berichterstatter des Mènestrel, »nur seine Tendenz ist beklagenswerth. Fünfzig Jahre dieser Musik und die Musik ist todt, denn man hätte die Melodie getödtet und die Melodie ist die Seele der Musik!« Derselbe Gedanke kehrt in den verschiedensten Spielarten und Nüancirungen wieder. »Wagner macht Musik ohne Melodie, ohne Rhythmus, ohne Formeln, er verschmäht alle bisher angewandten Combinationen,« hiess es im Messager des théâtres. »Er will nur reine Harmonie, nichts als Harmonie. Er bemüht sich, nichts festzustellen, nichts zu erklären, und wenn zufälligerweise eine kleine Melodie es versucht, aus dieser Masse von Harmonie hervorzutreten, so belastet er sie mit so vielen aufeinanderfolgenden Modulationen, dass alles wieder zur

gewohnten Unordnung zurückkehrt. Es ist zu bedauern, dass Wagner nicht Musik machen wollte, wie alle Welt. Er würde einen hohen Platz in der Kunst einnehmen.« Andere Kritiker machten sich unter der bereits erwähnten Voraussetzung, was der Componist verschwiegen, sei schlimmer, als was er gesagt, und die Musik, welche das Concert nicht gebracht, die eigentlich gefährliche, zum Ausgangspunkt ihrer Beurtheilung sein »System«, welches sie leider auch nicht kannten. So bedauerte Prevost im »Ami de la réligion«, dass »ein Künstler von dieser Macht, gross durch den Gedanken, ausgezeichnet durch vollständiges Wissen« mit all seinen Vorgängern gebrochen und sich durch absolute Verneinung der Vergangenheit einem Kampfe gegen die Unmöglichkeit geweiht habe, dem er unterliegen müsse: »als ob das Genie, das wirkliche Genie, nach dem Ausspruch eines erlauchten Schriftstellers, nicht aus Erinnerungen zusammengesetzt wäre!« u. s. w. Dem Constitutionel musste selbst Wagner's persönliche Erscheinung zur Belustigung dienen. Mitten unter solchen ausschweifend oberflächlichen Auslassungen des grössten Theiles der französischen Presse standen die bedeutsameren Zeugnisse der näheren Kenner und Freunde des Meisters, wie die Gaspérini's im Courrier du dimanche, Champfleury's in seiner bekannten Broschüre, auch E. Perrin's in der Revue Européenne, sehr vereinzelt da; andere, wie die Louis Lacombe's in der Revue Germanique, Frank Marie's in der Patrie waren kleinlaut und von der gewaltsamen Gegenströmung mit fortgerissen. Den Abschluss dieser literarischen Ergiessungen machte der berühmte Scudo in der Revue des deux mondes, der erbitterte Todfeind der neueren Musik, in einer »Kritik,« deren Schärfe sich für jeden vernünftigen Leser auf ihn selbst zurückwenden musste.

Unter den zahllosen Stimmen, die sich in der Presse über und gegen Wagner erhoben, wurde derjenigen von Hector Berlioz allgemein eine grössere Bedeutung beigelegt, obgleich er in seiner Würdigung des befreundeten Künstlers sich nicht über das bloss Aeusserliche zu erheben vermochte. Nichts charakteristischer für den ergrauten Kritiker des

Journal des Debats, als das Additionsexempel in seiner Besprechung der Tannhäuserouvertüre, nach welchem die bekannte Violinenpassage im Andante 24, im Schlussallegro 118, also in der ganzen Ouvertüre 142 mal begegne. Zu eigentlicher Wärme steigert sich seine Anerkennung selbst bei dem vor allen anderen Tonwerken als Meisterwerk gepriesenen »lieblich harmonischen, grossen, starken und volltönenden« Lohengrinvorspiels nicht. Dafür enthielt sein Artikel am Schlusse ein Glaubensbekenntniss, dessen Ablegung gerade bei dieser Gelegenheit weniger von der Unparteilichkeit des Kritikers, als von seiner andauernden Verstimmung Zeugniss gab. Ihm eben war wieder einmal das nächtliche Schreckbild der »école de la musique de l'avenir« erschienen, eine drohende Gestalt, umringt von ihren Bekennern, unter denen er den Bändiger der musikalischen Heerschaaren des italienischen Theaters vom vergangenen Mittwoch und an dem wallenden Haupthaar den streitbaren Condottiere von Weimar, mit Entsetzen aber sich selbst als den Dritten zu erkennen glaubte, während die übrigen Figuren des Bildes wie im Nebel verschwammen. Noch dröhnten die furchtbaren Sätze in seinen Ohren, wie jene Gestalt sie ihm als die neue Religion der Zukunft entgegengedonnert; um sich ihres beängstigenden Eindruckes zu entledigen, verleibte er sie in Eile dem Schlusse seines Concertberichtes ein, welchen er dadurch zu einem Manifeste erhob, barock, wie das Traumbild, das sie ihm eingegeben. Ob diese Thesen von ihm als die musikalischen Glaubenssätze des deutschen Künstlers aufgefasst würden, dessen Concert er soeben besprochen, darüber ward eine bestimmte Erklärung vermieden; dass er selbst ihnen nicht ergeben sei, bezeugte um so unumwundener die feierliche Lossagung: »Je lève la main et je le jure: non credo!« Paris und Deutschland waren gleichwohl der Meinung, das Manifest Hector Berlioz' sei gegen Richard Wagner gerichtet, und dieser selbst würdigte es einer öffentlichen Erwiderung, welche allseitig den Erfolg errang, als das Muster einer feinen und leidenschaftslosen Erklärung, einer eben so männlichen, wie schonenden Zurückweisung anerkannt zu werden. Sie erschien in der

Presse théâtrale vom 26. Februar, als in einem der wenigen Blätter, das, wie die Revue Européenne und die Patrie, von Anbeginn eine loyale Haltung gegen den fremden Künstler eingenommen und gegen die zügellosesten auf ihn gerichteten Angriffe wiederholt zu seinen Gunsten mit energischen Protestationen im Namen des Publikums eingetreten war.

Noch eine andere persönliche Berührung von wohlthuenderem Charakter knüpfte sich für Richard Wagner an diese Concerte. Sie führte ihn mit demjenigen Tonmeister zusammen, von welchem ihn auf dem Gebiete der Musik des neunzehnten Jahrhunderts die unüberbrückbarste Kluft trennte, und welchen Berlioz, der einen grossen Theil seines Lebens mit ihm an demselben Orte verbracht, dennoch nie gesprochen hat. Es war der hochbetagte Rossini, seit seiner letzten Uebersiedelung nach Paris der Gegenstand eines wahren Cultus von Seiten der Pariser. Fremde, welche Paris besuchten, und Einheimische gaben sich alle erdenkliche Mühe, bei ihm eingeführt zu werden und ihm ihre Huldigungen darzubringen, und das Eckhaus der Rue de la chaussée d'Antin und des Boulevard des Italiens erblickte in den von dem Maestro bewohnten Gemächern des ersten Stockes allabendlich und besonders an den grossen Soiréen, die des Sonnabends regelmässig wiederkehrten, die bunteste Versammlung von Berühmtheiten der Musik, Literatur, Diplomatie und Finanzen. Von hier aus ward gar manches Bonmot des sarkastischen Meisters in Umlauf gesetzt, besonders aber hätte ein unerschöpflicher Gegenstand seiner Laune Richard Wagner gewesen sein müssen, wenn auch nur die Hälfte der bezüglichen cursirenden Anekdoten Anspruch auf Authentie erheben durfte. Bald sollte ihn ein Freund bei eifriger Lectüre einer verkehrt auf den Knieen gehaltenen Partitur getroffen und Rossini, darüber befragt, geantwortet haben: dies sei die Partitur des Tannhäuser, aus der er auf geradem Wege das vielgerühmte Genie nicht zu erkennen vermöge und welcher er deshalb auf diese besondere Art beizukommen versuche; bald colportirte man als seine Aeusserung über die Ouvertüre der Oper den Ausruf: Quel bonheur que ce n'est pas de la

musique! Bei einem der Diners für nähere Freunde, welche den grossen Soiréen des Sonnabends vorauszugehen pflegten, sollte nun Mercadante oder Carafa eine Lanze für Richard Wagner gebrochen haben; dafür habe Rossini ihm von einem Fische nur die Sauce serviren lassen, mit dem Bemerken: er sei ja wohl nach seinem Geschmacke bedient; die blosse Zuthat gebühre dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie in der Musik aus der Melodie, nichts mache. Auch Wagner selbst waren Aeusserungen dieser Art hinterbracht worden, zugleich aber so mancherlei Uneinladendes über Rossini's bedenkliche Nachricht gegen die sehr ungewählte Gesellschaft seines Salons, dass er Anekdoten dieses Schlages, welche offenkundig die Pariser Tagespresse durchliefen und namentlich auch in deutschen Blättern grosse Freude bereiteten, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen glaubte. Keinerseits wurden sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des Maestro erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, in einem Schreiben an einen Zeitungsredacteur sich gegen diese »mauvaise blague« sehr ausdrücklich zu verwahren und zu versichern, dass er sich kein Urtheil über Wagner anmasse, da er nur zufällig von einem deutschen Badeorchester einen Marsch von dessen Composition gehört, der ihm übrigens sehr wohlgefallen habe; und dass er zuviel Achtung für einen Künstler hege, welcher das Gebiet seiner Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben.« Dieses Schreiben ward auf seinen Wunsch in dem einen bestimmten Blatt veröffentlicht, in allen übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

»Ich fand mich«, erzählt Wagner, »durch dies Benehmen Rossini's veranlasst, mich bei diesem zu einem Besuche zu melden. Freundlich wurde ich empfangen und mündlich von Neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längeren Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, dass jenes Witzwort, selbst so lange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der

Lage sei, durch theils unverständige, theils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlass geworden zu sein, welche ich am Geeignetsten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergäbe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal und zürne Niemandem, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, dass ich Grund habe, auch der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eigenen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, dass er mir seine bisher gehegte Meinung mitheilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. »J'avais de la facilité,« äusserte er, »et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose.« Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik hätte angeregt und unterhalten werden können; alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewusst aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lagen gerathen, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urtheilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden, nur sei es ihm aber auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, dass er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest.« Durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen, hinterliess er auf Wagner den Eindruck eines wahrhaft grossen und

verehrungswürdigen Menschen. Dennoch blieb diese erste Begegnung zugleich die einzige, in der sich Richard Wagner und der Altmeister der heutigen Italiener gegenübergetreten sind, wozu gleicherweise die zunehmende Kränklichkeit des letzteren und die beständigen ungünstigen und mit Sorge und Thätigkeit jeder Art überhäuften Lebensumstände beitrugen, die den deutschen Künstler während seines weiteren Pariser Aufenthaltes beständig in Athem erhielten.

Die anderweitigen Folgen der Concerte und aller darauf verwandten Anstrengungen und Opfer waren keineswegs ermuthigend. Einen materiellen Gewinn freilich hatte er von ihnen nicht erwarten können. Schon der Erfolg des ersten Concertes liess wegen der überaus grossen Kostspieligkeit der Zurüstungen nur die Hoffnung übrig, die beiden folgenden in ihren Veranstaltungen minder anspruchsvollen Concerte würden das stark bedrohte Gleichgewicht zwischen Einnahme und Ausgabe wiederherstellen. Der bedeutende Verlust von mehr als zehntausend Francs jedoch, der sich als das pecuniäre Resultat des Ganzen ergab, belehrte ihn empfindlich über das Missliche einer künstlerischen Unternehmung in Paris. Als daher auf Verwendung des Marschalls Magnan der Kaiser den Befehl ertheilte, dem deutschen Meister die grosse Oper zu einem vierten Concert zur Verfügung zu stellen, traf dieses Anerbot in Wagner selbst auf keine Bereitwilligkeit. Es sollte Anfangs am 28. Februar stattfinden und alsbald wurde diese neueste Wendung der Wagner'schen Concertangelegenheit auch nach Deutschland signalisirt; doch wurde der Plan bald aufgegeben. Bei dem grossen Publikum war der Erfolg hinsichtlich des Beifalls und der Theilnahme bis zum letzten Augenblicke derselbe geblieben. Dennoch irrte der schärfere Blick des Meisters sich gewiss nicht, wenn er ihn für nicht tiefdringend genug hielt, um auf diesen Eindruck das Fundament für die projectirten Sommervorstellungen zu errichten. Da überdies das Zusammentreffen der von ihm einzuladenden deutschen Sänger wegen der ihnen nur verschiedentlich freigestellten Zeit nicht zu vermitteln war, leistete er schweren Herzens Verzicht auf die Ausführung seines Vorhabens.

Dagegen hielt er es für geboten, sich doch noch eine neue und beschwerliche Anstrengung aufzubürden, um wenigstens den erlittenen Verlust ganz oder zum Theil auszugleichen. Von Brüssel her war ihm ebenfalls ein Anerbieten zugegangen, die Pariser Concerte im dortigen Opernhause zu wiederholen. Eine ähnliche Aufforderung erging an den Componisten aus Basel. Wenn auch solche Einladungen, die sich auf die soeben in Paris gegebenen Concerte stützten, das eigentliche Motiv gänzlich übersahen, welches Wagner zu den Pariser Concerten bestimmt und nicht in dem Erfolge dieser Concerte an und für sich lag, glaubte er doch aus praktischen Gründen wenigstens die Einladung nach Brüssel nicht zurückweisen zu dürfen, sondern begab sich trotz grosser Angegriffenheit nach der belgischen Hauptstadt. »Richard Wagner ist unter die reisenden Concertgeber gegangen,« berichteten alsbald die deutschen Zeitungen. Von den dort kurz nach einander veranstalteten zwei grösseren Concerten mit Orchester und Chören fiel das erste auf den 24. März 1860. Der Erfolg soll ein »gemischter« gewesen sein. Daneben aber verbreitete sich das charakteristische Gerücht, dass nach seiner Abreise ein grosser Theil der Schüler des dortigen Conservatoriums durch den Director Fétis »ernstliche Verweise« erhalten habe, »weil er laut und Aufsehen erregend Sympathien für Richard Wagner documentirt.« — Persönliche Beziehungen gab es damals in der künstlerischen Welt von Brüssel für Wagner nicht.

Erschöpft und hoffnungslos, und ohne auch nur den pecuniären Zweck erreicht zu haben, den er sich vorgesetzt und für den er die neue beschwerliche Unternehmung nicht gescheut, kehrte der Meister nach Paris zurück.

III.

Neue Lebenswendungen.

Kaiserlicher Befehl zur Aufführung des Tannhäuser in der grossen Oper. Ein „tiefzerstreuendes“ Lebensjahr. Uebersetzung des Tannhäuser. Niemann. Amnestie und Besuch in Deutschland. Proben zum Tannhäuser. Balletfrage. „Quatre poèmes d'Opéra.“ Wagner's Erkrankung. Seine angebliche „Rücksichtslosigkeit.“ Ueble Vorbedingungen für einen Erfolg des Tannhäuser.

Nach jeder Seite hin gehemmt, wandte Wagner den Blick nochmals schwer sorgend nach Deutschland. Nach diesem Deutschland, dessen Theater von seinen Werken lebten, und in welchen sein innerstes Wollen und Streben doch noch so unbegriffen war, dass die ganze officielle Künstlerschaft desselben, wenigstens soweit sie selbst Opern schrieb und den Tactstock führte, jedem seiner Misserfolge im Gefühl eigener behaglicher Sicherheit im warmen Winkel am heimischen Heerde nicht anders als mit innerster Befriedigung zusah. Nach diesem Deutschland, an dessen Hofbühnen seine Opern seit Jahren die hohen Herrschaften ergötzten (sofern sie nicht der Concurrenz wichtiger Novitäten, wie Meyerbeer's Dinorah oder Offenbachs Orpheus wichen), und in welchem sich doch keine Stimme erhob, dem deutschen Meister die Thore des Vaterlandes wieder zu öffnen. Einzig auf Wien konnte er noch irgend welche Hoffnung richten. Wien hatte lange gezögert, ehe es sich überhaupt an die Werke des »Revolutionärs« wagte. Seit aber der Lohengrin und im November des verflossenen Jahres der Tannhäuser seinen triumphirenden Einzug

auf die Bühne der Hofoper gehalten, erhielt deren Direction sich mit Wagner in ununterbrochener Verbindung. Unmittelbar nach Aufführung des Tannhäuser hatte sich die Wiener Bühne auch die Partitur des Tristan erworben. Freilich war diese sofort ad acta gelegt, bis auf die Zeit, wo der Componist selbst sie einstudiren könnte — wann aber sollte diese Zeit kommen? Für jetzt richtete die Hofopern-Direction ihr Augenmerk auf die dritte der gangbaren Opern des Meisters, den fliegenden Holländer, um diesen unmittelbar nach den bevorstehenden Sommerferien zur Darstellung zu bringen. Auch Weimar unterhandelte wegen des Tristan, der hier nun zwar bei Liszt's soeben erfolgtem Abgange nicht mehr unter dessen Leitung zur Aufführung gelangt wäre; doch wie schwer der Verlust des genialen Künstlers im Uebrigen für Weimar war, er wäre für den Tristan mehr als ausgeglichen gewesen, hätte Wagner dort selbst sein eigenes Werk ins Leben führen dürfen — wann aber sollte die Stunde der Heimkehr für ihn schlagen? — Weder in Wien, noch in Weimar, noch an einem anderen Orte Deutschlands konnte er irgend welche ihm eröffnete Aussicht für nur einigermassen begründet erachten, so lange die Grenze des deutschen Bundesgebietes sich ihm nach wie vor hartnäckig verschlossen erhielt. Und dabei galt es doch leben und das Leben ertragen; was aber war dem Meister ein Leben, das er nicht seinen Werken widmen durfte? Trübe Resignation bemächtigte sich des Hoffnungslosen — am liebsten hätte er sich für immer in den abgelegensten Winkel der Welt vergraben und die Sorge für das Schicksal seiner Arbeiten für immer aufgegeben.

Zu gleicher Zeit auch in seiner äusseren Lage hart von Noth bedrängt, ersah er zu ihrer Linderung kein anderes Mittel, als einen letzten und äussersten Versuch, sich gesuchsweise um das Recht zum Wiederbetreten des heimathlichen Bodens zu bemühen. Während er sich noch mit der Ausführung dieses Gedankens trug, vernahm er zu seiner vollen Ueberraschung, dass seine Situation am Hofe der Tuilerien zum Gegenstande eifriger Besprechung und warmer Befür-

wortung geworden war. Er hatte diese unerwartete Bewegung zu seinen Gunsten der ihm bis dahin fast ganz unbekannt gebliebenen Theilnahme mehrerer Glieder der Pariser deutschen Gesandtschaften zu verdanken. Diese führte soweit, dass der Kaiser, auf die empfehlendste Auskunft der ihm besonders nahestehenden, der Kaiserin persönlich befreundeten Gemahlin des österreichischen Botschafters, Fürstin Pauline Metternich, geb. Gräfin Sandór, über den am meisten genannten Tannhäuser, den Befehl zur sofortigen Ausführung dieser Oper in der Académie impériale de musique erliess.

Der kaiserliche Befehl war gegeben und somit ein Wunsch Wagner's erfüllt, wo nicht der Tristan, so doch ein anderes seiner Werke in Paris sich und seinen Freunden vorzuführen. Und dies nun nicht mehr an einer der kleinen Bühnen der Hauptstadt, sondern in ihrem an Mitteln und Kräften reichsten und glänzendsten Institute, der grossen Oper.

Dennoch war, neben der wirklichen Freude über das Unverhoffte, aus gesellschaftlichen Kreisen, denen er persönlich so fern gestanden, so unerwartete Zeugnisse für den Erfolg seines Wirkens zu erhalten, ein Gefühl der Beklemmung das Erste, was den Meister bei dem Gedanken an eine Aufführung des Tannhäuser am bezeichneten Orte erfüllte. Wem war es — durch schmerzlich gewonnene Lebenserfahrungen — klarer als ihm, dass dieses grosse Operntheater, die Brutstätte des Robert und des Propheten, von je jeder ernstlichen Kunsttendenz fremd, ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik für seine Vorstellungen zur Geltung gebracht und die Oper selbst zum Vorwande für das Ballet herabgedrückt habe? Fast wäre ein ernstgemeinter Antrag Carvalho's für einen Versuch an seinem Theater ihm willkommener gewesen: in dem bescheidenen Théâtre lyrique herrschte keine bestimmte Classe des Publikums und, Dank seinen geringen Mitteln, hatte sich hier das Ballet noch nicht zum Mittelpunkt der gesammten Kunstleistung erhoben. Ganz anders an der reich dotirten obersten Kunstanstalt von Paris und ganz Frankreich: der fruchtlose Anlauf zur Vermittelung zwischen ihren festen Gewohnheiten und Gebräuchen, ihrem

Balletzwange, ihrem Jockeypublicum, Bedingungen und Elementen, deren Aufdringlichkeit ihn schon in seiner Jugend dem Freischützen gegenüber verletzt, und denen er heute, nach zwanzig Jahren, ganz in derselben üppigen Herrscherstellung, wie damals, wiederbegegnete; der Versuch einer Versöhnung zwischen dieser, seiner ganzen künstlerischen Eigenthümlichkeit so durchaus entgegengesetzten Atmosphäre und einem Werke, in welchem sich eben diese Eigenthümlichkeit schon so zweifellos aussprach, wie im Tannhäuser; die fortgesetzte Bemühung für den Ausgleich und die Aufhebung der zwei entschiedensten Gegensätze kostete den Künstler ein tief zerstreuendes Jahr seines Lebens. Es war die Verlegung des alten Kampfes auf ein neues Terrain, aber auf eines, an dessen Gewinnung ernstlich zu denken, den Muth voraussetzte, den nur das Verzweifeln giebt. Wie wenig schon damals dem Verlassenen, zur Entsagung Gedrängten, die neu eröffnete Perspective als ein unverhofftes Glück erschien, geht am deutlichsten aus einem vertrauten Briefe hervor, in welchem er einem französischen Freunde die Pflicht bezeichnet, die ihn das Pariser Tannhäuserproject begünstigen heisse: »J'étais au point de me décider à disparaître devant le monde. Ce qui me retient, c'est mon seul devoir envers ma pauvre femme, dont la vie est donnée entre mes mains. Quant au genre humain,« fügt er bitter hinzu, »croyez moi, il n'a pas besoin des sacrifices de la sorte de celui que je fais en supportant la vie.«

Die erste und nöthigste Vorbereitung für die Aufführung war die Uebertragung der Dichtung in's Französische. Die geeignete Kraft hierzu fand sich in Wagner's erstem Pariser Bekannten, dem jungen Douanebeamten, zugleich Musikreferenten und Dichter, Edmond Roche; eine sehr ungeeignete Unterstützung desselben in einem Pariser Liedersänger, Richard Lindau, der wegen seiner gänzlichen Unverwendbarkeit bald durch den geschickten Nuitter als Nachfolger verdrängt wurde. Es galt die Arbeit in Eile zu fördern; dies hielt besonders schwer, so lange Lindau sie durch seine Mitwirkung mehr aufhielt als sich ihr nützlich erwies. Die

grossen Schwierigkeiten, die Wagner während dieser Arbeit in seinen Verhandlungen mit dem Director der grossen Oper, Royer, zu bekämpfen hatte, bewirkten inzwischen, dass er schon mehrere Male drauf und dran war, das ganze Vorhaben fallen zu lassen. Es bedurfte seiner ganzen Widerstandsfähigkeit, um sich des zu wiederholten Malen an ihn gerichteten, unumwundenen Ansinnens zu erwehren, nach welchem dem zweiten Acte der Oper ein ihren Zusammenhang völlig vernichtendes Tanzdivertissement eingeflickt werden sollte. Diese Forderung war dem Künstler sogleich bei seiner ersten Unterredung mit Director Royer gestellt worden. Ihre volle Bedeutung sollte er erst würdigen lernen, als er erklärte, er könne ihr unmöglich nachgeben und den Gang gerade dieses zweiten Actes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet unterbrechen; hingegen ersehe er im ersten Acte, wo er selbst bei seiner ursprünglichen Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können meinte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choregraphischen Scene von ergiebigster Bedeutung. Wirklich reizte ihn die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche seiner früheren Partitur abzuhelfen und er entwarf einen Plan, dem zu Folge die Scene im Venusberg zu einer grossen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies Royer entschieden zurück. Er entdeckte Wagner offen, es handle sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet überhaupt, sondern namentlich darum, dass dasselbe in der Mitte des Theaterabends getanzt werde. Erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschliesslich angehöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten. Ein im Anfange des Stückes ausgeführtes Ballet könne diesen nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Acte zugegen wären. — Bei der Erzählung der wechselnden Lebensfügungen des grossen Meisters sträubt sich die Feder weniger das Ungeheure als das vollendet Absurde zu verzeichnen. Schon die Einleitung zu den Schicksalen des Tannhäuser in Paris bietet den grotesken Anblick des Widerstreits zwischen dem Erhabenen und dem Gemeinen.

Die Erklärungen Director Royer's wurden Wagner in der Folge auch vom Staatsminister selbst wiederholt und jede Möglichkeit eines guten Erfolges von der Erfüllung der darin ausgesprochenen Bedingungen so bestimmt abhängig dargestellt, dass er nun auf das Unternehmen verzichten zu müssen glaubte. Lebhafter als je dachte er wieder an die Rückkehr nach Deutschland und spähte mit Sorge nach dem Punkte, der ihm zur Aufführung seiner neuen Werke als Anhalt geboten werden möchte. Denselben ausserhalb des Vaterlandes zu suchen und zu finden, hatte er jede Hoffnung aufgegeben. Er empfand daher wenig Neigung, auf einen Antrag einzugehen, den ihm der Intendant der kaiserlichen Theater in Russland, Herr von Sabouroff, welcher sich im Sommer 1860 zum Abschlusse von Engagements für die Petersburger Oper in Paris aufhielt, Ende des Monats Mai oder Anfang Juni stellte, wonach er gegen ansehnliche Vortheile die beabsichtigte Execution des Tannhäuser in Paris aufgeben und sich im September des laufenden Jahres nach Russland begeben sollte, um die Oper im folgenden Winter, statt in Paris, in der nordischen Czaarenstadt vorzuführen. Sollte einmal der Versuch einer Verpflanzung des Werkes auf fremden Boden geschehen, so zog er es vor, das Begonnene fortzusetzen, als einen neuen Plan zu fassen. Er lehnte ab und blieb in Paris, wo mittlerweile die einmal eingeleitete Angelegenheit, da die Balletfrage für einige Zeit in den Hintergrund getreten war, immer unvermeidlicher seine volle Thätigkeit in Anspruch nahm. Bereits im Mai war die Uebersetzung beendet und im Juli sollte das Studium der Oper beginnen; bis dahin galt es, die nöthige Arbeit an der ersten Scene in Angriff zu nehmen und zu vollenden. Bemerkenswerth ist an derselben, dass Richard Wagner hierbei seit seinem frühesten Pariser Aufenthalte zum ersten — und letzten — Male wieder eine französische Wortunterlage componirte*):

*) »Il n'y a qu'à feuilleter les premières pages du Tannhäuser publié à Paris pour s'en convaincre«, bemerkt Gaspérini. »L'appropriation de la musique aux paroles, à l'accentuation de notre langue, mot par mot, syllabe par syllabe, saute aux yeux des moins exercés.«

nach vollendeter Umarbeitung der Dichtung übergab er dieselbe Nuitter zur Uebersetzung und wartete nur eine einigermassen geeignete Stimmung ab, um den übersetzten Text componiren und instrumentiren zu können und die ganze Scene dann schleunigst in Copie zu geben. »Quant au Tannhäuser de Paris«, schreibt er vom 4. Juni an seinen ärztlichen Freund Gaspérini nach Marseille, »j'y suis poussé quelque fois par le directeur de l'Opéra, mais comme je ne puis pas penser à m'occuper du travail considérable que je dois encore faire à la partition, et pour lequel il me faudrait avoir la tête bien calme et disposée, je ne sais quoi penser de toute cette affaire, qui pourtant paraît marcher assez bien, hors de ce qui dépend de moi.«

Dieses »pourtant« war freilich nicht ohne Grund. In einer wichtigen Hinsicht sollte Wagner eine nicht ungünstige Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehls gewinnen, da ihm dieser das ganze Institut der grossen Oper, sowie jedes nöthig befundene Engagement rückhaltlos und unbedingt zur Verfügung stellte. Somit lag das Missliche der Unternehmung weniger in dem guten oder üblen Willen der theatralischen Behörden, als in dem Publikum selbst, vor welchem die Aufführung stattfinden sollte, und auch die Forderungen in Betreff des Ballets führten auf den allmächtigen Anspruch der Abonnenten als Ursprung zurück. Im Uebrigen ward, ohne irgend welche kleinliche Rücksicht auf die Kosten, jede von Wagner gewünschte Acquisition sofort ausgeführt und in Bezug auf Inscenesetzung mit einer Sorgfalt verfahren, wie er sie bisher nicht erlebt. Unter so ganz ihm ungewohnten Umständen bemächtigte sich seiner die Hoffnung, doch vielleicht gerade hier im fremden Lande, unter so seltsamen Verhältnissen das zu erreichen, was ihm in der Heimath dauernd versagt geblieben: die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja idealen Aufführung. Seit seinem Zurückziehen von dem heutigen Operntheater hatte ihn das Bild einer solchen Aufführung an und für sich, fast gleichviel von welchem seiner Werke, beschäftigt: was ihm nie und nirgends zu Gebote gestellt war, schien ganz unerwartet hier

in Paris ihm zur Verfügung zu stehen. Dass dies zu einer Zeit geschah, wo keine Bemühung im Stande gewesen, ihm auf deutschem Boden eine auch nur entfernt ähnliche Vergünstigung zu verschaffen, dieser Gedanke begann Wagner mit einer seit lange nicht gekannten Wärme zu erfüllen, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. »Gelange ich so zu dem, was ich für möglich halte,« sagte er sich, »was kümmert mich dann der Jockeyclubb und sein Ballet?« — So stachelte den Künstler die heftige Sehnsucht nach dem noch unerreichten Ideale zu neuer Thätigkeit und zur Betäubung aller Zweifel, es hier in Paris verwirklichen zu können. Man kann die Seite im Wesen des Meisters, die ihn auch jetzt, unter absichtlicher Unterdrückung aller Bedenken, dem vorgesetzten Ziele nachzustreben reizte, nicht treffender bezeichnen, als mit den Worten eines der gründlichsten Kenner von Wagner's künstlerischem Wesen und Charakter: »Wo eine kleine oder bedeutende Gelegenheit sich von ferne zeigte, seine Gedanken durch ein Beispiel zu erklären, war er dazu bereit: er dachte seine Gedanken in die jedesmaligen Umstände hinein und brachte sie aus der dürftigsten Verkörperung noch zum Reden. Wo eine halbwegs empfängliche Seele sich ihm aufthat, warf er seinen Samen hinein. Er knüpft dort Hoffnungen an, wo der kalte Beobachter mit den Achseln zuckt, er täuscht sich hundertfach, um einmal gegen diesen Beobachter Recht zu behalten.« Kein »Selbsterhaltungstrieb«, kein »Unternehmungssinn« oder »Combinationsvermögen« erklärt uns die aufopfernden Anstrengungen, dem unfruchtbaren Boden der Pariser grossen Oper das edle Reis deutscher Kunst einzupflanzen, sondern einzig das treibende Bedürfniss, durch eine correcte und stilgerechte Aufführung, sei es auf welchem Boden es wolle, das mahnende Denkmal des lebendigen, nicht gedachten Kunstwerkes zu errichten. Es hiess ihn auch jetzt mit bewusstem Abschütteln aller Zweifel, nur noch der Sorge für die Aufführung sich hingeben.

Ein französischer Tenor, erklärte Royer, sei für die Partie des Helden nicht vorhanden. Es musste ein solcher

aus Deutschland gewonnen werden. Hier war die Wahl eines jungen Sängers nahe gelegt, der sich seit einigen Jahren eben in der Rolle des Tannhäuser hervorgethan und am Hof-Theater zu Hannover auch als Rienzi und Lohengrin Erfolge errang. Im Jahre 1831 zu Eisleben geboren, wo sein Vater Gastwirth war, war Albert Niemann nach Vollendung seiner Schulstudien in eine Maschinenfabrik getreten und wegen beschränkter äusserer Verhältnisse seiner Eltern um seines Fortkommens willen zum Theater gegangen. In Dessau hatte er seine erste Verwendung in kleineren Rollen des Schauspiels und als Chorist in der Oper gefunden. Dann übernahm er in Halle das Fach des Heldentenors und erregte hier bereits Aufmerksamkeit, bis unter mancherlei Wechseln im Orte seiner Studien, sein Name für Wagner'sche Partien geschätzt zu werden begann und ihn der Intendant des Hannöverschen Hoftheaters an die Bühne des letzteren zog. In seinem kaum überschrittenen dreissigsten Lebensjahre erhielt Niemann die Einladung Richard Wagner's, für die bevorstehende Tannhäuser-Aufführung ein äusserst vortheilhaftes Engagement an der Pariser Hofoper anzunehmen. Er zögerte nicht, dem Rufe zu folgen und traf alsbald in Paris ein, um daselbst Anfang Juli vor einer dazu geladenen Prüfungscommission Probe zu singen. Da diese zur Befriedigung ausfiel, kehrte er, einen einjährigen Contrakt mit der grossen Oper gegen 6000 Francs monatliche Entschädigung in der Tasche, nach Hannover zurück, wo es ihm leicht gelang, sich einen Urlaub auf ebensolange Zeit vom 1. September ab zu erwirken. Von dem gleichen Datum ab lief der dreijährige Contrakt der zur Darstellerin der Venus bestimmten Mme. Tedesco, deren ungewöhnliche Mittel den Wunsch zur Umarbeitung der ersten Scene in dem Meister nur bestärken konnten. Die noch immer schöne Stimme der nicht mehr in erster Jugend stehenden Sängerin, die Majestät ihrer äusseren Erscheinung, ihr nicht unbedeutendes dramatisches Talent schienen sie in jeder Hinsicht für ihre Partie geeignet zu machen. Für die Rolle der Elisabeth wählte Wagner die um so jugendlichere Künstlerin Marie Sax. Die musikalische und theatralische Bildung

der Letzteren, deren Name erst späterhin zu grösserem Rufe gelangte, war damals noch ziemlich unvollkommen: sie besass ausser einem anmuthigen Aeussern zwar schon die schöne Stimme, welche in der Folge ihr Glück an der grossen Oper machte, doch war das Organ noch wenig geschult, Vortrag und Spiel verriethen die Anfängerin. Mehrere andere Künstler verdankten ihr Engagement einzig dem Wunsche Wagner's, sie für sein Werk zu besitzen. So der Baritonist Morelli, der Sänger des Wolfram, welchen der Meister, ungeachtet seines lediglich am italienischen Stil gebildeten Vortrags, dem berühmten Faure vorzog. »Je le guérirai bien de ses mauvaises habitudes,« disait le maître en riant; et de fait, il obtint de Morelli des sacrifices dans sa façon de phraser, de poser la voix, de lier les sons, qui devaient coûter bien cher à ce digne enfant de l'Italie«, berichtet Gaspérini. Der Scharfblick Wagner's erkannte die Empfänglichkeit und Bildsamkeit beider junger Künstler und er entschied sich lieber für sie, als für gewisse erste Pariser Sänger, deren allzufertige Manier ihn störte, während er jugendliche Talente leichter für seinen Stil bilden zu können hoffte. Er täuschte sich nicht: weder Niemann noch Madame Tedesco vermochten sich ein so übereinstimmend uneingeschränktes Lob ihrer Leistungen zu erwerben, als die Darsteller des Wolfram und der Elisabeth.

So hatte er auch zu seinem älteren Werke selbst wieder neue Lust gefasst. Auf das Sorgfältigste arbeitete er die Partitur von neuem durch, vollendete die Composition der Balletscene und der darauf folgenden Scene der Venus und suchte namentlich auch überall den Gesang mit dem übersetzten Texte in Uebereinstimmung zu bringen.

In diese Zeit traf es, dass dem Meister von Deutschland aus, das ihm inzwischen endlich erwirkte Amnestiedecret zugestellt wurde. Uns fehlt jeder Anhalt zur Schilderung des Gemüthszustandes, in welchem dieser erfreuliche Umstand den lange Verstossenen versetzen mochte. Ob wohl bei dem Eintreten des seit Jahren Erwarteten in seinem Innern ein heller Freudenschrei ertönte und ein Gefühl des Glücks ihn durchströmte, wie da er einst von demselben Paris aus, wie aus

dem Exil, in das Vaterland zurückkehrte und zum ersten Mal den Rhein erblickte? Oft trifft uns die ersehnte Erfüllung eines längst gehegten Wunsches vorbereiteter, als für die erste Freude gut ist, und daher zu vertraut auch mit der dunklen Nachtseite, die dem Verheissenen anhaftet. In welchem Sinne das Deutschland, welches er nun wieder betreten durfte, in seiner Abwesenheit auch dem Künstler die gesuchte Heimath geworden, die es dem Menschen war, konnte erst ein dauerndes persönliches Verweilen in demselben zeigen. Anlass zur nunmehrigen Aufhebung der Acht, die nun zwölf Jahre so furchtbar auf ihm gelastet, war das noch vor der Tannhäuserangelegenheit von dem Meister ausgegangene, dringende Gesuch, motivirt durch seine schwierige pecuniäre Lage nach dem gänzlichen Fehlschlagen der in Paris veranstalteten Aufführungen, die ihn seine Hoffnung wieder auf Deutschland setzen liessen, wo er seine Werke ebenfalls in eigener Person leiten wollte. Durch Befürwortung dieses Gesuchs von Seiten hochgestellter Gönner war nun der Damm von Herrn von Beust's spröder Zurückhaltung in Angelegenheiten des Tondichters gebrochen und auf seine »Verwendung« an höchster Stelle beschlossen worden, »dem Aufenthalte Richard Wagner's in anderen deutschen Staaten, als Sachsen, kein Hinderniss in den Weg zu legen.« Demgemäss erhielt der Meister die Anzeige der sächsischen Regierung, sie werde keinen Antrag auf Auslieferung bei den übrigen Landes-Regierungen stellen, dagegen allerdings eine Verfolgung eintreten lassen, wenn er nach Sachsen selbst kommen sollte. Welchen Eindruck auch dieser letztere freundliche Passus auf den Empfänger gemacht, ist uns ebenfalls unbekannt; vielleicht aber den lustigsten aus dem ganzen Document, welches er nun als Beglaubigung dessen in Händen hielt, dass er fürderhin ausserhalb Sachsen's in seinem Geburtslande nicht mehr als der »grosse Revolutionär« gälte, wie noch kurz zuvor, und dass er auf den Strassen einer deutschen Stadt kein Kind mehr erschrecken werde, seit der Heiligenschein der Dresdener Barrikaden von seinem Haupte gewichen.

Der dargebotenen Freiheit bediente er sich vor der Hand

nur zu einem kurzen Ausfluge nach Deutschland, um seine dort zur Cur befindliche Frau abzuholen. Da diese sich in der Nachbarschaft Wiesbadens, in dem kleinen Soden aufhielt, und in ersterem Orte um jene Zeit Niemann für eine Reihe von Vorstellungen, unter denen Tannhäuser und Lohengrin unvermeidlich waren, von Leipzig her als Gast erwartet wurde, gerieth Wiesbaden selbst in einige Erregung bei dem Gedanken, der grosse Tondichter werde bei einem Besuche der Stadt dort zum ersten Male seinen Lohengrin hören; gerade wie Meyerbeer, der seit einigen Jahren im Sommer die Schwalbacher Eseltreiber in Nahrung zu setzen pflegte, gelegentlich des Niemann'schen Gastspiels seinen Besuch verhiessen hatte, um einer Aufführung des Propheten beizuwohnen. Die Spannung war vergeblich. In der dritten Woche des August 1860 traf Wagner in Frankfurt am Main ein, wohin ihm seine Gattin bereits entgegengekommen war. Wiesbaden musste sich mit Meyerbeer begnügen; dagegen hielt sich der Meister einige Tage in Darmstadt auf und reiste von dort aus nach Baden-Baden, wo er — wie die Zeitungen meldeten — von der Prinzessin von Preussen empfangen wurde. Derselbe Monat August sah ihn in seinen letzten Tagen wieder in Paris.

Hier blieben zunächst noch die letzten Veranstaltungen für den Beginn der Proben zu treffen. Bereits Anfang September versammelten sich auch die neuengagirten Künstler auf dem Schauplatze ihrer bevorstehenden Thaten; der Sänger der Hauptrolle kam unmittelbar von seinem Wiesbadener Gastspiel, bei welchem die Aufnahme seiner Leistung als Tannhäuser zwar keineswegs enthusiastisch gewesen und man sich wenig damit einverstanden erklärt, dass er seinen Vortrag »erst von der Sängerkriegsscene an zu wirklicher Bedeutung erhebe,« während andererseits der dieser Vorstellung beiwohnende Componist des Propheten seine volle Zufriedenheit in der Aeusserung ausgedrückt hatte, der Sänger erinnere ihn an den verstorbenen Bader in dessen schönster Blüthe. — Am 24. September 1860 begannen die Klavier-Proben. Was Wagner in denselben vorzüglich erfreute und

mit Hoffnung beseelte, war die ihm von Deutschland her gänzlich unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier der Gesang am Klavier geleitet wurde. Die in Deutschland dem einen Kapellmeister allein überlassenen doppelten Functionen des Einübens der Sänger und des Orchesters fand er hier zweckmässig auf zwei verschiedene Personen vertheilt. Ein besonders für die Ueberwachung der Gesangsstudien geeigneter und ausgewählter Chef du chant, der verständige und feinsinnige Vauthrot, studirte den Sängern ihre Parthieen ein. Kraft seines Amtes für ihre entsprechende und correcte Vortragsweise verantwortlich, bediente er sich mit Hingebung und Geschick seines Vorrechtes einer Beaufsichtigung ihrer Studien, welche Wagner unter seiner Leitung bald zu seltener Reife gedeihen sah. Insbesondere freute er sich zu beobachten, wie nach und nach die jüngeren Talente zum Verständniss der Sache gelangten und Lust und Liebe zu ihrer Aufgabe fassten. In wenigen Wochen schwanden alle vorgefundenen übeln Vortragsgewohnheiten und mit Mlle. Sax ging in Wagner's Händen die gründlichste Umwandlung vor sich. Am schwierigsten hielt es, eine geeignete Vertreterin für die Rolle des jungen Hirten zu finden; ein nach mehrfachen Versuchen gewählter Zögling der Gesangsabtheilung des Conservatoire, Mlle. Reboux, erwies sich im Verlaufe der Proben als wenig tauglich. Zu den am Flügel abgehaltenen Gesangs-Proben stellten sich auch der Orchesterdirigent, sowie endlich der Regisseur der grossen Oper ein. Hier ward das darzustellende Werk nach jeder Seite hin besprochen, nöthige Aenderungen festgesetzt und dem technischen Plane nach die ganze Aufführung im Voraus angeordnet. In der Person des chef d'orchestre, Herrn Dietsch, machte Wagner nachträglich die Bekanntschaft seines einstigen Nebenbuhlers auf die Composition des fliegenden Holländers für die grosse Oper. Erst zu Beginn des laufenden Jahres, als am 17. Januar der bisherige Dirigent der Académie impériale de musique, Herr Girard, nachdem er noch am Abend dieses Tages drei Acte der Hugenotten dirigirt, durch einen plötzlichen Tod seiner Stellung entrissen worden, hatte man Dietsch zu seinem Nach-

folger gemacht. Vor Berlioz scheute man sich oder war nicht auf ihn verfallen; unschädlicher erschien für den nicht einflusslosen Posten der Componist des »Vaisseau fantôme«. Die Folge lehrte, dass wenigstens für den Tannhäuser seine Ernennung, wenn auch in anderem Sinne, nicht weniger gefährlich war, als hätte der verbitterte Hector selbst die Orchestertruppen ins Feld geführt.

Während in den Proben Alles zur Zufriedenheit Wagner's verlief, bereiteten sich ihm in anderer Hinsicht beständige neue Kämpfe. Wie schon erwähnt, hatte sich Director Royer mit der Ausführung eines Ballets im ersten Acte keineswegs für befriedigt erklärt; es sollte um jeden Preis ein Ballet im zweiten Acte sein. Es war die ganze Willenskraft des Künstlers nöthig gewesen, diese lästige Forderung von sich abzuweisen und sein bedrohtes Werk vor ihren Folgen zu schützen. Nun tauchte sie in anderer Gestalt auf. Von der Einschiebung eines zur Oper selbst gehörigen Ballets wurde abgesehen; doch wollte man den Abonnenten vor dem zweiten Acte ein von der Oper ganz getrenntes »Tanz-Intermezzo« zum Besten geben, in welchem die beliebte Ferrari und mehrere andere Tanzkoryphäen die Jockeys befriedigen sollten. Wagner stünde sich selbst im Lichte und verhindere den Erfolg seines eigenen Werkes, wenn er auf den Ausfall der für die grosse Oper gewohnten choregraphischen Zuthat beharre. Noch ein zweiter Punkt gab schon geraume Zeit Anlass zu Conflicten des Künstlers mit der Direction. Bei Niemann's für die Letztere allerdings recht kostspieligem Engagement hatte sich der Componist contractlich ausbedungen, dass dieser unter keinem Vorwande in einer anderen Oper als der seinigen singen sollte. Und doch musste er sich noch nachträglich aus allen Kräften dagegen sträuben, dass der Sänger noch vor der Aufführung des Tannhäuser in der Rolle des Propheten debütire. Wäre dies geschehen, so wäre mehr als der Reiz der Neuheit zerstört gewesen; die schon jetzt wühlenden unterirdischen Kabalen der Journalisten, die bereits spielenden Maschinerien eifersüchtiger französischer Collegen hätten ihren höchsten Steigerungspunkt erreicht und

der Hauptdarsteller in ernstlicher Gefahr der Entmuthigung geschwebt. Die mancherlei gegen den Sänger eingeleiteten Intriguen, die diesen selbst zu einer öffentlichen Erklärung zwangen, gaben ein kleines Vorspiel zu den Anfechtungen, welche sich bald gegen den Meister selbst und sein Werk richteten. Ueber dieses letztere cursirten bereits die buntesten Nachrichten: vorzüglich der Umstand, dass im Jagdgefolge des thüringischen Landgrafen eine Meute von Hunden figuriren werde, gelangte frühzeitig zu grosser Verbreitung.

Neben dem Allen hatte Wagner, nie ermüdend, nie genug beschäftigt, sich noch eine andere Arbeit auferlegt. Dies war auf den Rath Fr. Villot's geschehen. Durch eine besonnene Darlegung der Ideen des Künstlers, meinte dieser, würde viel Irrthum und Vorurtheil der öffentlichen Meinung sich zerstreuen; mancher befangene Kritiker würde sich auch dem Tannhäuser gegenüber in eine leichtere Lage versetzt fühlen und bei der bevorstehenden Aufführung nur das dramatische Kunstwerk selbst, nicht aber gleichzeitig eine bedenkliche Theorie beurtheilen zu müssen glauben. Daneben schien es geeignet, das Interesse des Publikums auch auf die übrigen Schöpfungen des Meisters zu lenken, was am passendsten durch die Mittheilung der ihnen zu Grunde liegenden poetischen Arbeiten bewirkt werden könne, welche dem französischen Publikum eine Anschauung von der Wahl der Stoffe und der Art ihrer Ausführung geben sollten. Zu diesem Zwecke mussten sie übersetzt werden. Die unendlichen Schwierigkeiten, welche die Uebersetzung des Tannhäuser in Versen gekostet, schon der dafür unerlässlich gewesene Zeitaufwand, liessen Wagner erkennen, dass er für den gegenwärtigen Zweck von dem poetischen Eindrucke durch die Form ganz absehen und sich daran genügen lassen müsse, durch eine Prosaübersetzung den jedesmaligen Charakter des Sujets, die dramatische Behandlung und ihre Tendenz zu zeigen. So erschien in der Librairie nouvelle, Boulevard des Italiens 15., in welcher bereits Schriften von Berlioz, Champfleury, Victor Cousin und z. B. vor Kurzem auch Franz Liszt's geistreiches Buch: Des Bohémiens et de leur musique,

veröffentlicht waren, von Richard Wagner unter der Aufschrift: »Quatre poèmes d'Opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique«, die Uebersetzung der Dichtungen zum fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin und Tristan und Isolde. Der einleitende Brief, an Fr. Villot gerichtet, der die Anregung zu seinem Entstehen gegeben, ist in Deutschland unter dem Titel: »Zukunftsmusik« bekannt geworden, unter welchem er das Jahr darauf in deutscher Sprache bei J. J. Weber in Leipzig erschien. Obgleich seinem nächsten Zwecke nach für Frankreich und zur Einführung eines fremden Publikums bestimmt, geht er, wie alle Kundgebungen Wagner's, weit über den nächsten Zweck hinaus, indem er die lehrreichsten Aufschlüsse nicht minder über die Kunstziele, wie über den Bildungsgang des Meisters gewährt, und das doppelte Interesse einflösst, diesem uns auf einer neuen Stufe seiner theoretischen Entwickelung, dem Kerne nach aber durchaus als denselben zu zeigen, wie in den Schriften der vorigen Epoche.

Bei so angestrengter Thätigkeit, verbunden mit den zahlreichsten Aufregungen, drohte die Festigkeit seines Gesundheitszustandes den an sie gestellten Anforderungen bald nicht mehr zu entsprechen. Man hat so oft von Wagner's eiserner Natur gesprochen und das Beharrliche seines Wesens aus ihrer fast übermenschlichen Dauerhaftigkeit zu erklären gesucht. Eine ebenso wohlfeile wie unrichtige Beruhigung, mit der man sich dem Genie gegenüber stets die Berechtigung erkauft hat, es nicht schonen zu dürfen: was Wagner zu jeder Zeit und unter den aufreibendsten Ermüdungen aufrecht erhielt, war keineswegs eine zähe Constitution, sondern bei höchster Reizbarkeit derselben nur eine in unserem schlaffen Zeitalter allerdings beschämende und unerhörte Energie des Wollens, und vor Allem ein hohes Ziel und der Glaube daran, Dinge freilich, die wir ungern auch nur nennen hören. Im Spätherbst befiel den Meister eine nicht unbedenkliche Krankheit, die, mit allen Symptomen einer Gehirnentzündung auftretend, ihn mitten im Einstudiren seines Werkes auf das Lager warf und für mehrere Wochen an das Zimmer fesselte. Kaum

genesen, nahm ihn die Arbeit an den Proben von Neuem in Anspruch. In diese Zeit der Reconvalescenz und Wiederaufnahme der unterbrochenen Thätigkeit scheint der beabsichtigte Besuch eines deutschen Theaterdirectors bei Wagner zu fallen, dessen Nichtrealisirung dem Letzteren die Ungnade des Begründers des bekannten Berliner »Wallnertheaters« in dem Grade zuzog, dass sich dieser hierdurch noch acht Jahre später zu einem diesen Vorfall behandelnden Bericht inspirirt sah. Nicht die Wichtigkeit des Ereignisses an sich, nur seine sonderbare Ausbeutung veranlasst uns zu seiner Erwähnung. Von einem Wiener Freunde des Meisters, erzählt Franz Wallner, habe er den Auftrag erhalten, über den Erfolg der dortigen Aufführung des fliegenden Holländers (2. November 1860), der er beigewohnt, demselben Nachricht zu geben: »Ich gab mein Wort, diese Commission auszuführen, ohne zu ahnen, wie schwer dies werden würde. Wagner wohnte ausserhalb der Stadt in einer theilweise niedergerissenen, theilweise noch nicht wieder aufgebauten Strasse, in einem noch nicht ganz fertigen Hause, ohne Nummer oder sonstige Bezeichnung. Nach endlosem Hin- und Herfahren und ameisenartigem Suchen gelang es mir endlich, den Meister auf aber nicht zu Hause zu finden. Nachdem ich noch ein zweites Mal meine Karte und Adresse vergebens in dem am Hausthor befestigten, mit »Richard Wagner« bezeichneten Briefkasten geworfen, schrieb ich ihm, dass ich ihm in einer für ihn angenehmen Angelegenheit zu sehen und zu sprechen wünschte, und dass er Zeit und Ort bestimmen möge, wo ich ihn treffen könne. Brief und Karte wurden von Richard Wagner vollkommen ignorirt und ich fuhr, nicht ohne Aerger über die mir widerfahrene Rücksichtslosigkeit, nach Deutschland zurück.« Vielleicht hätte der Erzähler die angebliche Rücksichtslosigkeit Wagner's anders beurtheilt, wenn er dessen durch seine soeben überstandene Krankheit gehäufte Beschäftigung mit in Rechnung gezogen. Die auffallendste Seite an seinem Bericht bildet jedoch die genaue Beschreibung der Lage von Wagner's Wohnung, welche einzig und zwar sehr bestimmt auf das »fort joli petit hôtel« in der Rue Newton zutrifft,

von welchem Gaspérini erzählt, dass es die Abtragungen in diesem Stadttheil bald darauf dem Boden gleich gemacht. Diese wären nach Wallner's Schilderung im Herbst 1860 soeben im Werke gewesen. Da nun aber nach demselben Gewährsmann der Meister schon zu Beginn der Tannhäuserproben in der rue Aumale Wohnung genommen, welche der grossen Oper um die Hälfte des Weges näher lag, als seine unter ganz anderen Umständen und zu ganz anderen Zwecken gewählte frühere Niederlassung in der Nähe des Arc de Triomphe, scheinen die Erkundigungen des deutschen Theaterdirectors nach Wagner's wirklicher Wohnung immerhin ziemlich oberflächlich gewesen zu sein und selbst der auf dem Briefkasten befindliche Name könnte hiernach unsere Zweifel an der genauen Erinnerung des Erzählers herausfordern. Allerdings schickte es sich für einen deutschen Theaterdirector, sei es selbst des Berliner Wallnertheaters, recht wohl, Richard Wagner der Rücksichtslosigkeit zu zeihen; doch dürfte die Forderung gerecht sein, Beschuldigungen dieser Art, wenn sie öffentlich erhoben wurden, besser zu begründen, als durch die eigene Sorglosigkeit. Der gestrenge Beurtheiler Wagner's, dem wir zu den bereits durch Laube entdeckten Charakterzügen desselben, hätte er bessere Gründe aufgeführt, einen neuen verdanken würden, ist seitdem durch ein vieljähriges Leiden einem thätigen Leben entrissen worden, dessen Endziele zu würdigen hier nicht der Ort ist; seine Erzählung ist längst vergessen — doch bleibt sie ein treffendes Beispiel für die Entstehungsart solcher Beiträge zur Charakterzeichnung des lebenden Meisters, wie sie jederzeit und noch heute dem deutschen Publikum unaufgefordert geliefert worden sind.

Wagner's mehrwöchentliche Krankheit war für die Betreibung der Proben ein wesentlicher Aufenthalt und selbst für die stetige Weiterentwickelung des Vortrags der Sänger in einem ihnen so neuen Stil, in welchem ihre Fortschritte ihm bereits so grosse Freude gemacht, ein Hinderniss geworden, dessen Folgen sich nicht ganz ausgleichen liessen. Gleichzeitig waren ganz in demselben Masse, als es mit dem Tannhäuser Ernst wurde, die Bestrebungen der feindlich gesinnten

Partei, welche theils aus nationaler Eitelkeit, die sich unrechtmässig mit dem Namen des Patriotismus schmückte, scheel auf den deutschen Meister sah, theils von diesem selbst einmal mit der treffenden Benennung der Pariser »deutschen Judenschaft« genügend gekennzeichnet ist, in ein Stadium der Rührigkeit getreten, welches der Sache verhängnissvoll zu werden drohte. »Es steht als eine ausgemachte Thatsache fest«, berichtet aus eigener Anschauung Ed. Schelle, (damals in Paris mit einer Geschichte der Oper beschäftigt) »dass der Sturz Wagner's schon längst vor der Aufführung seiner Oper von einer gewissen Partei beschlossen war und dass eine ebenso unwürdige wie systematisch angelegte Kabale die Stimme der öffentlichen Meinung in Beschlag genommen hatte.« Das ganze Gebahren dieser »feilen und bei aller Anmassung unglaublich armseligen Partei« liess nach seiner Schilderung schon seit Monaten errathen, dass von ihrer Seite nur Hass und Widerspruch zu erwarten war. So hätten sich »nach geheimer Uebereinkunft sechs Pariser Blätter verpflichtet, in fester Reihe abwechselnd jeden Tag einen Ausfall gegen den Tannhäuser zu bringen,« wozu das Personal der Oper selbst, oder wenigstens sein unzufriedener Theil, bereitwillig den Stoff mittheilte. »Man nennt das Verfahren faire la scie«, fügt er dieser Erzählung bei. — »In Paris fand ich zu meinem Erstaunen,« bemerkt der Meister selbst, »dass namentlich auch die sorgsamste Leitung (dieser Kabalen) gar kein Geheimniss war: Jeder wusste dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich in Betreff der bis in das kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimniss, da es nun doch einmal durch zu viele betheiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunciation zu bewahren, dass auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dieses selbst durch eine Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkämmerchens.« Schon hatten sich auch in Wagner Zweifel geregt, ob nicht dies Alles vernichtend auf seine Hoffnungen wirken müsse: das Bedenklichste war, dass er seine eigenen Darsteller, insbesondere den

verwöhnten Sänger der Hauptrolle, in Folge seines für nöthig erachteten Verkehrs mit den Recensenten, welche ihm den unerlässlichen Durchfall der Oper voraussagten, je mehr man sich der Aufführung näherte, in wachsende Entmuthigung verfallen sah, die nicht ohne Einfluss auf die Frische und Freudigkeit der gemeinschaftlichen Vorübungen bleiben konnte.

Eine schmerzliche Wahrnehmung anderer Art war es, die ihn bald mit ernstlicher Sorge um das Gelingen seines Vorhabens erfüllte.

IV.

Die Aufführung des Tannhäuser in Paris.

Scenenproben. Ballet. Dietsch. Fortgesetzte Anfechtungen der Presse. Auber. Erste Aufführung des Tannhäuser. Der Jockey-club. Zweite und dritte Aufführung. Zurückziehung der Oper.

Was eine wirkliche Herabstimmung der Hoffnungen auch Wagner's herbeiführte, war nicht so sehr der drohende Widerstand von Aussen her, als vielmehr das Innewerden dessen, dass die Aufführung selbst sich nicht auf der von ihm erwarteten Höhe halten würde. Die günstigen Hoffnungen, die er im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr man sich mit der Scene und dem Orchester berührte. Er sah, dass sie wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen und dass alle Forderungen, die weit über dieses Ziel hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mussten.

Ende December begannen die Scenenproben. Die Decorationen Desplechin's erwiesen sich als mit Sorgfalt und Einsicht gearbeitet und entsprachen den Anforderungen des Werkes nicht allein durch Pracht und Reichthum, sondern auch durch genaues Eingehen auf alle Intentionen der Dichtung und Composition. Die Grotte der Venus im ersten Act, gebildet aus riesigen Felsen in phantastischen Formen, mit

ihren herabhängenden Stalaktiten, deren glänzende Enden in goldigen Reflexen erschimmerten, während Krystallbildungen von mannigfaltigster Gestalt sich wie ungeheuerliche, nach einer Weltüberschwemmung versteinerte Vegetabilien nach allen Richtungen ausbreiteten und im Hintergrunde der Blick sich in die Tiefen unterirdischer Gänge mit bläulicher Atmosphäre verlor, der Wasserfall und der helle, von schwimmenden Nymphen belebte See, in welchen unzählige, natürliche Säulen von der Decke der Höhle herabhingen, alle die fein berechneten optischen und Beleuchtungs-Effecte der Pariser Decorationsmeister waren nicht minder geeignet, dem Auge die geheimnissvollen Wunder der Unterwelt zu verkörpern, als nach der Verwandlung das frische Waldthal im vollen Schmucke des Frühlings, den Zuschauer wie in eine andere Welt zu führen; und besonders musste die ernste Herbstlandschaft des dritten Actes unwiderstehlich die für die Scenen desselben nothwendige Stimmung erzeugen. Hingegen war das Wiedererscheinen der Venus im dritten Acte auf äusserst mangelhafte Weise inscenirt. Eine Hauptschwierigkeit begann von dem Augenblick, wo in den reichen scenischen Apparat des Venusberges durch Tanz und Action Leben und Seele, Feuer und Leidenschaft hineintreten sollte. Was der Dichtercomponist in der früheren Bearbeitung der ersten Scene nur angedeutet, war jetzt nach breiterer Anlage musikalisch ausgeführt — nie ist bacchantischer Taumel hinreissender und verlockender dargestellt worden. Den Balletmeister wies er nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften Pas seiner Mänaden läppisch zu dieser Musik contrastirten und wie er dagegen verlange, er solle hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestelten Gruppen der Bachantenzüge Entsprechendes, kühnes und wild Erhabenes erfinden und von seinem Corps ausführen lassen. Da pfiff der Mann durch die Finger, und sagte: »Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets. Wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den »Cancan«, und wären verloren.«

Dieselbe vorsichtige Rücksicht, welche den Pariser Balletmeister zur Einhaltung der allernichtssagenden Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinnen bestimmte, machte sich nun aber auch in der ganzen übrigen Darstellung und namentlich im Orchester auf die bedenklichste Weise fühlbar. Die mit dem letzteren angestellten Proben begannen Anfang Februar; seine weichliche, geist- und schwunglose Führung durch den officiellen Tactschläger Dietsch wirkte wahrhaft ertödtend auf die gesammte Darstellung. Vergeblich war es, dass Wagner sich mit dem Gesuche, die Direction des Orchesters, durch welche er noch grossen Einfluss auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, selbst übernehmen zu dürfen, an den Director, den Staatsminister, ja an den Kaiser selbst wandte. Alle Versuche, die Direction den Händen des angestellten Orchesterchefs zu entwinden, scheiterten an der fest eingebürgerten Gewohnheit der grossen Oper, nach welcher es den Componisten theatralischer Werke untersagt ist, dieselben persönlich zu dirigiren.*) Da ihm andererseits auch die Zurückziehung der Partitur nicht mehr bewilligt wurde, blieb eben nichts übrig, als die Zahl der Proben zum Zwecke der Instruction des Dirigenten schliesslich in dem Masse zu vermehren, dass dieselben täglich stattfanden, und dem Kommenden mit trübseliger Resignation entgegenzusehen. Es fanden von nun an des Dienstags, Donnerstags und Sonnabends zwei Proben statt, die eine des Morgens, die andere des Abends, während an den anderen Tagen Nachmittags eine Probe gehalten wurde.

Mit dem Eintritt des neuen Jahres 1861 war die Agitation der grossen und kleinen Pressorgane ins Wachsen gerathen. Hierzu mussten alle und jede Vorfälle in den Proben und ausserhalb derselben als Material dienen. Besonders reichen Ertrag lieferte der Umstand, dass der Tannhäuser noch vor

*) Im Jahre 1875 wollte der Dirigent der grossen Oper Deldevez, die Direction von Gounod's Faust dem Autor übergeben: derselben Sitte gemäss weigerten sich die Mitglieder des Orchesters, unter einen anderen, als dem gewohnten Tactstabe zu spielen.

seiner Aufführung im Palais de justice vor den Richtern der ersten Kammer in einem Rechtsstreit figuriren musste: der Process des Componisten mit seinem Uebersetzer Lindau gab Pariser und deutschen Blättern viel Stoff zur Unterhaltung. Trotz der völligen Unbrauchbarkeit seiner Leistungen verlangte Lindau die Nennung seines Namens auf Theaterzettel und Textbuch neben dem von Roche und Nuitter. Auch die Weigerung des unter so glänzenden Bedingungen engagirten Hauptsängers, die neuhinzucomponirten Theile seiner Rolle zu singen, erregte ein allgemeines Aufsehen, welches der Sache nur schädlich sein konnte. Mit gleicher Aufmerksamkeit wurden die Bemühungen Wagner's verfolgt, sich der Leitung des Orchesters zu bemächtigen. Von keiner Seite her geschah dies anders, als unter Belobigung des »tüchtigen« Dirigenten, gegen welchen das Benehmen des deutschen Künstlers von einem wahren Uebermuth zeuge. Was dem Publicum noch an der rechten Stimmung für das bevorstehende Ereigniss fehlte, bewirkten die Parodieen, welche die Folies dramatiques, die Variétés und andere untergeordnete Theater brachten; die Bouffes Parisiens bereiteten zur gleichzeitigen Aufführung mit dem Originale eine parodirende Burleske des Redacteurs des Charivari, Albert Wolf, eines geborenen Deutschen, vor, zu welcher Offenbach die Musik geschrieben. Fremdartig und unbegreiflich dünkte dem ächten Pariser ferner die beharrliche Weigerung Wagner's, die Claque zur Aufführung zuzulassen. Welches auch immer der Erfolg seines Werkes vor der französischen Oeffentlichkeit sein mochte, es widerstand Wagner, dass die erste Kundgebung von den bezahlten Händen einer organisirten Schaar von Miethlingen ausgehen sollte. Ganz Paris war in Spannung, ob David, der Chef de la claque, mit seiner applaudirenden Truppe seinen Platz unter dem grossen Lustre behalten oder dem »musikalischen Goliath« weichen würde. Wie sollte dies anders sein in der Stadt Meyerbeer's, in welcher Robert im Begriffe stand, das erste halbe Tausend seiner Wiederholungen zu erfüllen, während sein jüngster Bruder, der Prophet, es in dem Jahrzehnt seines Daseins bis

zur zweihundert und vierzigsten Aufführung gebracht? Dankte nicht dem grossen Schöpfer der Hugenotten auch das Bataillon sacré in jedem Sinne das Dasein, war es nicht durch ihn in den historischen und unentbehrlich gewordenen Apparat der Pariser Oper eingereiht? und die Aufführung einer neuen Oper ohne die Mitwirkung der handfesten Schaar eine strafbare Vermessenheit?

So drohten von allen Seiten her gewaltige Stürme und nur wenige freundlichere Eindrücke gewährten mitten unter denselben eine zerstreuende Abwechselung. Vielleicht darf unter diese Wagner's gelegentlicher Verkehr mit dem greisen Auber gerechnet werden, mit welchem er öfter im Café Tortoni »beim Gefrornen« zusammentraf. »Er trat dann immer um Mitternacht ein«, erzählt Wagner, »wenn er aus der grossen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertsten Aufführungen er regelmässig auf seinem Logenplatze, man sagte mir: meistens schlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er sich nach der Angelegenheit des »Tannhäuser«, welche damals einigen Lärmen in Paris machte: besonders interessirte es ihn zu hören, ob darin auch etwas zu sehen sein würde. Als ich ihm einiges vom Sujet meiner Oper mittheilte, rieb er sich lustig die Hände: »Ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille!« Von seinem neuesten Werke, »la Circasienne« *), einem ungemein kindischen, im Hinblick auf den greisen Autor kaum begreiflichen Machwerke, wollte er nicht von mir reden hören: »Ah, laissons les farces en paix!« Dagegen rieb er sich mit äusserster Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den lustigen Augen aus dem dünnen Kopfe heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einst als Magdeburger Musikdirector seine Oper »Lestocq« aufgeführt hätte. Bei uns (in Magdeburg) gefiel diese Oper

*) »La Circasienne«, in der Reihe der Auber'schen Opern die vier und achtzigste, ging am 2. Februar 1861 in der Opéra comique in Scene und brachte derselben in den zehn Vorstellungen. die bis zur Aufführung des Tannhäuser (13. März) stattfanden, circa sechzigtausend Francs ein.

sehr und ich glaube, mit Recht: dass sie in Deutschland, neben den immer stärker grassirenden Platituden und Grotesken Adam's und Genossen, sich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich; dass sie aber auch in Paris dem »Pré aux cleres«, und anderen wohl conservirten Schätzen dieser Art nicht hatte Stand halten können, begriff ich weniger, und beklagte mich nun darüber bei Auber. Da lächelte er denn wieder schalkhaft: »Que voulez-vous? C'est le genre!«

Anfang März waren die Vorbereitungen zum Tannhäuser ihrem Ende nahe — nach mehr als fünfmonatlicher Dauer. Welcher Art die schliessliche Aufnahme der Oper sein würde, war Wagner fast gleichgültig geworden; ihrer Vorstellung aber sah er, wie einer Erlösung entgegen. Nichts natürlicher; denn dass er in seiner factischen Bethätigung für das Gelingen derselben nicht im Geringsten anders verfuhr, als sähe er den glänzendsten und gewissesten Sieg voraus, dass er keine Mühe für die von ihm selbst innerlich längst aufgegebene Aufführung sparte: dies ist einer der tiefergreifenden Züge der vollkommensten Hingabe an seine jedesmalige künstlerische Aufgabe, wie sie in dem Wesen des merkwürdigen Künstlers so einzig dastehen. »Wagner hat kürzlich einen ganzen Act alle Rollen ganz allein gesungen,« war dann wieder einmal nach einer solchen aufreibenden Probe in den Pariser Zeitungen zu lesen.

Die ursprünglich auf Freitag den 8. März angesetzte erste Vorstellung verzögerte sich durch ein Unwohlsein der Madame Tedesco um fast eine Woche. Am Sonntag den 10. März fand die letzte der Generalproben statt; »vor verschlossenen Thüren«, hiess es officiell, eine Massregel, die sich leider nicht durchführen liess. Da sich die gesammte Musikrecensentenschaft von Paris durchaus oppositionell verhielt, wäre es im Interesse der Sache gewesen, sie von dem Besuche der Generalproben zurückzuhalten. Es lag nicht an dem Willen des Meisters, wenn dies nicht geschah; vielmehr hatte er auch in diesem Punkte seine Machtlosigkeit zu empfinden. Die Gelegenheit der Orientirung über das Werk, gegen dessen Erfolg Alles aufgeboten werden sollte, wurde von den

zahlreichen Interessenten, die sich dazu im dunkeln Hause einfanden, nach Kräften benutzt.

Am Mittwoch, den 13. März, ging der Tannhäuser zum ersten Male über die Bühne der grossen Oper von Paris. Die Bedingungen für seine Aufnahme konnten nicht ungünstiger sein. Dem alle Ränge und Logen erfüllenden Publikum sah man sofort die äusserste Kälte und Voreingenommenheit gegen das Werk des deutschen Componisten an. Es war durch die Fürsorge derer versammelt, die für die beiden ersten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben und Wagner selbst die Unterbringung seiner wenigen persönlichen Freunde fast unmöglich gemacht hatten. Dagegen war die gesammte musikalische Presse, wie bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich, offiziell geladen und ebenso zahlreich, wie die Journalistik selbst, diejenige Classe der Oeffentlichkeit vertreten, welche, von ihr besoldet, mit ihren ganzen Lebensinteressen von ihr abhing. Die Anwesenheit des Hofes war dem gegenüber bedeutungslos. Die Opposition begann in der That ihr Wesen bereits im ersten Acte, wo sie sich vorzüglich gegen das Oboenritornell in der Hirtenscene richtete, während andererseits sogar dem Pilgerchor die bezahlten Chuchotements nicht erspart blieben. Hingegen erntete das Septett und Finale der ersten Actes grossen Beifall, der alle Gegenprotestationen siegreich zu Boden hielt. Dies Zeichen von Gerechtigkeitssinn Seitens eines Publikums, welches durch müssige Plauderer täglich die abgeschmacktesten Dinge über das Werk erfahren und mit fast beispielloser Sorgfalt gegen den Autor bearbeitet worden war, konnte den Letzteren gewiss mit einiger Wärme erfüllen. Um so gefahrdrohender erschien es den Tonangebern der Opposition, welche bis dahin ihr Möglichstes gethan, das Publikum vom Hören abzuziehen. Auch im Verlaufe des zweiten Actes schienen ihre Bemühungen nicht recht zünden zu wollen und gegen das Ende desselben geriethen sie in zunehmende Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des verhassten Werkes beiwohnen zu müssen. Es gab noch eine Waffe dagegen und eine für Paris gefährliche: nach gewissen Stichwörtern erhob sich von

verschiedenen Seiten des Hauses ein lautes Gelächter. Dies Mittel wirkte, und als erst einige Witzwörter laut wurden, griff die Lachlust bei einem grossen Theile des Publikums in demselben Masse um sich, als Handlung und Musik tragischer wurden. Einer bedeutenden Manifestation beim Fallen des Vorhanges war die Spitze abgebrochen. Vergebens war ein Kampf des billiger denkenden Theiles der Versammlung gegen diese Art des Angriffes. Die Fürstin Metternich wagte dem allgemeinen Tumulte aus der Loge des Staatsministers mit demonstrativen Beifallsbezeugungen zu entgegnen; der Heroismus der hochgestellten Dame zog ihr aber so lebhafte und dauernde Kundgebungen zu, dass sie nach dem zweiten Acte das Theater verliess. Noch galt es, auch den Erfolg des dritten Actes zu untergraben, dessen Scenen den Glanzpunkt der ganzen Leistung der Darsteller bildeten. Ganz unübertrefflich schön wurde der Pilgerchor gesungen und scenisch ausgeführt; das Gebet der Elisabeth, von Mlle. Sax vollständig und mit ergreifendem Ausdruck wiedergegeben, die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Theil der Leistung Niemann's, die Erzählung der Pilgerfahrt, so glücklich ein, dass schon aus der Generalprobe ein ausnahmsweise bedeutender Erfolg dieses Actes vorausgesehen werden konnte. Gerade an ihm vergriffen sich die Häupter der Opposition, indem sie jedes Aufkommen einer gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens zu hindern suchten. Als Niemann seine grosse Scene begann, rief man ihm zu: »Encore un pélérin!« und schallendes Gelächter folgte diesem Ausrufe. Sobald die Situation einen Ruhepunkt bot, gab der Kaiser selbst das Zeichen zum Applaudiren und das Publikum stimmte mit ein. Aber die Stimmung war unrettbar verdorben, und das schlecht inscenirte Wiedererscheinen der Venus steigerte die einmal erregte Lachwuth bis zur Ausgelassenheit. Der Director harrte nur eines kaiserlichen Winkes, um die Vorstellung noch kurz vor dem Schlusse abzubrechen. Beim endlichen Fallen des Vorhanges erfolgte stürmischer Hervorruf der Darsteller und reichlicher Beifall drückte die Opposition nach viertelstündigem

Kampfe völlig darnieder. Dass dies möglich war, konnte freilich als ein ausserordentlicher Sieg gelten.

Einstimmig ablehnend, grösstentheils heftig feindselig war auch die Haltung der Presse nach der Aufführung. »Les Français ont gagné tant de batailles, y compris celle de mercredi dernier à l'Opéra!« ein Ausruf, wie dieser, sanctionirte in seiner nationalen Eitelkeit die Zügellosigkeiten im Opernhause als eine Aeusserung des Patriotismus: »Il fallait presque n'être pas Français pour ne pas rire!« Völligem Unverständnisse, und gewiss nicht durchweg gemachtem, begegnete der Stoff der Oper. Die französische Kritik betrachtete ihn nach Schelle als eine Absurdität, als »la chose la plus idiote qu'on ait jamais entendue: dass ein so schwaches Motiv, wie der Ton der Kirchenglocke, vermögend sei, Tannhäuser aus den Armen der Liebesgöttin zu reissen, war den Meisten unerklärlich; stimmführende und unendlich verbreitete Blätter behaupteten frech, Venus habe für ihre Zärtlichkeit mehr Dank verdient. Andern schien im Gegentheil die erste Scene zu unzüchtig, besonders solchen satirischen Blättern, denen die viel unmittelbareren Scenen des Bal de l'Opéra und das Quartier Bréda zur unerschöpflichen Fundgrube und zur unentbehrlichen Lebensbedingung geworden war.« Auch dass der Pabst den »péchés Venusbergeois« seine Absolution nicht ertheilen könne, fand man im modernen Babylon auffällig und zeigte dadurch die absolute Unfähigkeit, auch nur die Grundidee des Werkes zu verstehen. Nicht anders lautete das Urtheil über die Musik, welches namentlich hinsichtlich der polyphonen Stellen deutlich bewies, dass die Ansprüche der Pariser Kritik noch rein sinnlicher Natur seien. Berlioz' diesmaliges Urtheil war Schweigen. »Courage négatif,« bemerkte darüber Baudelaire, »remercions le de n'avoir pas ajouté à l'injure universelle«.

Auf den nächsten Montag, den 18. März, fiel die erste Wiederholung des Tannhäuser. Während des ganzen ersten und bis in die Mitte des zweiten Actes war die Opposition gering. Von hier ab entschied es sich, mit wem es die Oper fortan einzig zu thun haben sollte. Mit dem Rufe: »à la

porte les Jockeys!« bezeichnete das Publikum laut und öffentlich die Hauptgegner des Werkes. Die Mitglieder des Jockeyclubs, diese ebenso mächtigen, wie gewaltthätigen Beherrscher der grossen Oper, tiefverletzt durch die Abwesenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintritts in das Theater, waren mit Entsetzen inne geworden, dass der Tannhäuser bei der ersten Aufführung nicht gefallen war, sondern vielmehr über eine entfesselte Opposition in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, dass die balletlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde. Auf dem Wege vom Diner zur Oper hatten sie sich eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnlicher Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den Tannhäuser manövirt wurde. Von nun an half keine Beifallsdemonstration mehr: vergebens demonstrirten selbst der Kaiser und seine Gemahlin zum zweiten Male zu Gunsten des Werkes; von denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachteten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreich's gehörten, war seine unwiderrufliche Verurtheilung ausgesprochen. Bis an den Schluss begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publikums.

Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direction gegen diesen mächtigen Club, bei der offenbaren Scheu selbst des Staatsministers, mit den Gliedern desselben sich ernstlich zu verfeinden, erkannte Wagner, dass er den — ihm so treu sich beweisenden — Künstlern nicht zumuthen dürfe, sich länger und wiederholt den Aufregungen auszusetzen, denen man sie gewissenlos preisgab, in der Absicht, sie gänzlich zum Abtreten zu zwingen. Er erklärte der Direction, er zöge seine Oper zurück und willige in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, dass sie an einem Sonntage, also ausser dem Abonnement stattfinde, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen und dagegen dem eigentlichem Publikum den Saal einräumen sollten. Sein Wunsch, diese Vorstellung auch auf der Affiche als »letzte« zu bezeichnen, ward nicht für zulässig gehalten und es blieb ihm nur übrig, sie seinen Bekannten persönlich als solche anzukündigen.

Diese Vorsichtsmassregeln hatten aber die Besorgniss des Jockeyclubs nicht zu zerstreuen vermocht. Vielmehr erblickte derselbe in dieser Sonntagsaufführung eine kühne und für seine Interessen gefährliche Wendung, nach welcher das angefochtene Werk, einmal mit enthusiastischem Erfolge zur Aufführung gebracht, ihnen leicht mit Gewalt aufgedrungen werden könnte. An die Aufrichtigkeit der Versicherung Wagner's, gerade im Falle eines solchen Erfolges die Oper um so gewisser zurückziehen zu wollen, hatte man nicht zu glauben den Muth. Demnach war die Losung: alle Mittel aufzubieten, um eine weitere Aufführung rundweg unmöglich zu machen.

Am Sonntag den 24. März fand die dritte und letzte Vorstellung statt. Die tumultarischen Scenen derselben haben in der Kunstgeschichte nicht ihres Gleichen gehabt. Schon zu Beginn des Abends begannen die Kundgebungen der von den Jockey's bezahlten Opposition. Ein Engländer klagte gegen Ed. Schelle, in seiner Umgebung hätten fünf junge, mit Pfeifchen versehene Leute vom Beginne der Oper an fortwährend auf ihren Instrumenten concertirt. Einer von ihnen konnte sich nicht enthalten, während des Duetts zwischen Venus und Tannhäuser auszurufen: »Mais c'est beau!« — »Tais-toi, imbécille!« habe ihm sein Nachbar zugeschrieen, »sommes nous ici, pour applaudir?« — Bei Beginn des zweiten Actes wandte sich die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Logen der Jockey's, welche ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend entsagt und sich selbst in vollster Rüstung in der Oper eingestellt hatten, um die Scenen des letzten Abends zu erneuern. Diesmal stieg die Erbitterung des Publikums, welches durchaus verhindert werden sollte, der Aufführung zu folgen, auf einen bisher unerreichten Grad. Es gehörte die unantastbare sociale Stellung der Ruhestörer dazu, sie vor thätlicher übler Behandlung zu schützen. Während zwei ganzer Acte kämpfte das ganze übrige Publikum vergeblich gegen diese brutalen Störungen. Zuhörer der Aufführung versichern nicht zu wissen, ob die Erzählung des Tannhäuser überhaupt gesungen worden sei oder nicht, so

sehr sei der ganze dritte Act im allgemeinen Tumulte erstickt worden. Dennoch wurde er auch diesmal bis zu Ende gespielt.

Beschämender noch als die Vorfälle im Opernhause selbst war für die Beurtheilung der Pariser Oeffentlichkeit die Verbrüderung der verschiedensten publicistischen Parteien, welche sich nach der Aufführung in den Spalten der öffentlichen Blätter wie über den Trümmern eines Schlachtfeldes einmüthig die Hände reichten. Wenige ehrliche Stimmen fanden sich bereit, auch nur der Entrüstung des unbetheiligten Publikums Ausdruck zu geben, welches sich das Bekanntwerden mit einem Werke, dessen zweifellose Bedeutung schon durch das ungewöhnliche Aufsehen und das gewaltsame Aufgebot der gehässigsten Mittel zu seiner Unterdrückung gewährleistet schien, durch partheiliche Intriguen verwehrt sah. »Que les hommes qui peuvent se donner le luxe d'une maîtresse parmi les danseuses de l'Opéra, désirent qu'on mette le plus souvent possible en lumière les talents et les beautés de leur emplette,« lautete eine solche Aeusserung, »c'est là certes un sentiment presque paternel (!) que tout le monde comprend et excuse facilement; mais que ces mêmes hommes, sans se soucier de la curiosité publique et des plaisirs d'autrui, rendent impossible l'exécution d'un ouvrage qui leur déplaît parce qu'il ne satisfait pas aux exigences de leur protectorat, voilà ce qui est intolérable! Gardez votre harem et conservez-en religieusement les traductions; mais faites nous donnner un théâtre où ceux qui ne pensent pas comme vous pourront trouver d'autres plaisirs mieux accommodés à leur goût!« Mit wenigen Ausnahmen solcher Art erklärte sich die gesammte französische Presse, an ihrer Spitze den verbissenen Scudo, mit dem Schicksale des Wagner'schen Werkes vollkommen einverstanden, und gab, durch diesen Widerspruch zu den heroischen Anstrengungen des Publikums, einen neuen Beweis, wie wenig die gegen einen gemeinschaftlich erwählten Feind verbundene Journalistenwelt eines Landes mit der Meinung der Oeffentlichkeit solidarisch sei und vielmehr einen »Staat im Staate« bilde. Aus keiner anderen Quelle als dieser, lief der »trübe Strom nationaler Eitelkeit,« die »nach mehfrchena, vom

Jockeyclub bezahlten Protestationen« in dem Falle des Tannhäuser »une séconde bataille de Solférino« erkannte. Charakterisch für die mannigfaltigen, so vielfach ausserkünstlerischen Beweggründe der an der deutschen Oper verübten französischen »Kritik« war in den Berichten der Presse die Beliebtheit eben dieses letzteren Stichwortes*). Mit Recht durfte man es für um so betrübender halten, wenn auch der deutsche Name bei dieser traurigen Episode eines französischen Theaterscandals betheiligt erschien. »Au foyer, un individu se plaignait d'avoir perdu sa contremarque et de ne pouvoir plus se placer,« erzählt die Patrie. »Voulez-vous une stalle? lui demande quelqu'un qui vient à passer, en voici une, mais à une condition. — Laquelle? — C'est que vous sifflerez bien fort. — Laissez-moi faire, vous verrez comme je m'en acquitterai. L'individu qui parlait ainsi était un Allemand, et de plus un artiste, un confrère de l'auteur tombé!« Die Stimme der öffentlichen Meinung setzte mit der Person dieses »jämmerlichen Helden, der den Ruf seiner Nation so gewissenlos an den Pranger stellte«, einen berühmten Namen in Verbindung**). Ein widerwärtiges Seitenstück hierzu bietet der wahrhaft cynische Ton, in welchem viele Correspondenten deutscher Zeitungen über diese wüste Orgie des Unverstandes und Parteihasses berichteten: so erklärte Friedrich Szarvady in den bekannten »Signalen« das Schicksal des Tannhäuser für ein »zwar grausames, aber in jeder Weise provocirtes.« — Vous verrez comme je m'en acquitterai!

---

*) So cursirten z. B. auch als »mot d'esprit« eines Marschalls von Frankreich die Worte, mit denen sich dieser beim Herausgehen aus dem Theater an die Fürstin Metternich gewandt: »Madame, Sie haben sich heute Abend für den Sieg von Solferino grausam an uns gerächt!«

**) »Es war in Paris, wo das verrätherische Benehmen eines landsmännischen »Künstlers« gegen mich eine allgemeine Entrüstung selbst des mir feindseligst gesinnten Theiles des französichen Publikums erregte«, mit diesen einzigen kurzen Worten gedenkt Wagner selbst — zehn Jahre später — in flüchtiger Bemerkung dieses Vorfalls, welcher, nach Schelle's Wort, »selbst die verdientesten Lorbeeren mit dem Schmutze der Verachtung für alle Zeit beflecken würde.«

Unter solchen Umständen zog der Autor sein Werk nun ein für allemal zurück. Das Actenstück, wodurch dies geschah, ist datirt »Paris, den 25. März 1861« und lautet, an den Director der grossen Oper gerichtet, wie folgt: »Die Opposition, die sich gegen den Tannhäuser kundgegeben, beweist mir, wie sehr Sie Recht hatten, als Sie mir gleich anfangs über das Fehlen des Ballets und anderer herkömmlicher scenischer Gebräuche, an welche das Publikum gewohnt ist, Vorstellungen machten. Ich bedaure, dass der Charakter meines Werkes mir nicht gestattete, diesen Erfordernissen zu entsprechen. Jetzt, wo die ihm gemachte Opposition nicht einmal denjenigen Zuschauern, die es hören möchten, erlaubt, ihm die zur Würdigung desselben nothwendige Aufmerksamkeit zu schenken, bleibt mir anständiger Weise nichts übrig, als meine Oper zurückzuziehen. Ich ersuche Sie, diesen meinen Entschluss Sr. Execellenz dem Herrn Staatsminister mitzutheilen. Genehmigen Sie u. s. w. Richard Wagner.«

Die hiermit officiell angekündigte Zurückziehung der Partitur versetzte die Direction in eine wirkliche und grosse Verlegenheit. Sie bekannte, in dem Falle des Tannhäuser einen der grössten Erfolge zu sehen, denn sie konnte sich nicht entsinnen, das Publikum jemals mit solcher Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen zu haben. Für die nächsten Aufführungen war der Saal schon im Voraus verkauft und durch ein kräftiges Aufrechterhalten der gefährdeten Oper bis zu einem Umschwunge der öffentlichen Meinung und dem Aufkommen der altera pars des Pariser Publikums schienen ihr die reichlichsten Geldeinnahmen und damit die Rückerstattung der nicht geringen Kosten der Inscenirung gesichert. Letztere wurden auf 250,000 Francs veranschlagt. Doch glückte die baldige anderweitige zweckmässige Verwendung des Tannhäuserinventars, von welchem Meyerbeer den Vortheil zog: die für die Wagner'sche Oper angeschaften Costüme fungirten bereits am folgenden 1. April im »Robert«. Missvergnügt war auch das eigentliche grosse Publikum, welches sich in seinem Interesse, ein neues, vielbesprochenes Werk ungestört hören

und würdigen zu können, von einer der Zahl nach kleinen Partei gehindert sah. Im Hinblick auf dieses Interesse hielt es z. B. der Pariser deutsche Hilfsverein für einen glücklichen Gedanken, Richard Wagner um die Uebernahme der Direction eines zu seinem Besten gegebenen Concertes anzugehen, die Concerts Musard brachten bald darauf die Ouvertüre zum »Rienzi«, und die Hauptnummern einer im September stattfindenden Benefizvorstellung des berühmten Roger in der Opéra comique waren die Tannhäuserouvertüre und die »grosse Arie« des Tannhäuser: beide Fragmente der von der Kritik verpönten Oper wurden mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommen. Auch sonst fehlte es nicht an den unerwartetsten Zeugnissen der öffentlichen Sympathie. Unmittelbar nach der Aufführung circulirte unter den Musikern, Malern, Künstlern und Schriftstellern eine an den Staatsminister Walewski gerichtete Protestation wegen der »unwürdigen Vorfälle im Opernhause.« Der Kaiser blieb der Sache durchaus geneigt, die Kaiserin ihrerseits wollte sich zur Beschützerin der Oper aufwerfen und Garantieen gegen fernere Ruhestörungen verlangen. Alles dies hätte den Meister wohl dazu bestimmen können, die Vorstellungen des Tannhäuser wieder aufzunehmen. Kein Zweifel, dass viele andere Componisten dies an seiner Stelle gethan hätten. Was Wagner davon abhielt, war das Bewusstsein über den künstlerischen Werth der Aufführung an sich. Dass dieser seinen eigenen Anforderungen nicht entsprach, hatte ihn schon in der letzten Zeit der Proben niedergedrückt und geneigt gemacht, das Werk noch vor der Aufführung zurückzuweisen. »Mögé alles Ungenügende derselben unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben!« heisst es in seinem eigenen Bericht über die Pariser Vorgänge, den unmittelbar darnach die Leipziger Deutsche Allgemeine Zeitung (Beilage zu No. 80 vom 7. April 1861) veröffentlichte.

Die eigenen Opfer, welche der Meister der ganzen Angelegenheit gebracht, waren die bedeutendsten und verhältnissmässig grösseren, als diejenigen der Direction. Für die angreifende und jede anderweitige Arbeit unmöglich machende

Thätigkeit im Dienste einer erfolglosen Unternehmung war zu gleicher Zeit seine materielle Schadloshaltung durch die geringe Zahl der Vorstellungen fast illusorisch geworden. Für jede Aufführung einer neuen Oper in Paris bekommt der Componist nach altem Herkommen 500 Francs. Im vorliegenden Falle hätten seine Einnahmen demnach 1500 Francs betragen. Da aber vertragsmässig festgesetzt war, dass während der ersten zwanzig Vorstellungen die Hälfte des Honorars den Uebersetzern des Textes zukommen sollte, waren 750 Francs die gesammte Entschädigung Wagner's für die Zerstreuungen, Aufregungen und Ermüdungen fast eines ganzen Jahres. Dieses letzte Ergebniss war für den Künstler freilich kein neues oder ungewohntes. Auch in dieser Hinsicht musste er, wie der Genius in den meisten ähnlichen Fällen, sich mit dem Spruche trösten: mein Reich ist nicht von dieser Welt. Materielle Vortheile waren ihm noch aus keinem seiner Versuche und Unternehmungen zugeflossen, nie sollte er auch hierzu gelangen. Er hatte es stets für einen Gewinn ansehen müssen, wenn solche den Kreis verständnissvoller Freunde seiner Kunst erweiterten. Und gerade in dieser Beziehung konnte er auch von der Pariser Tannhäuser-Aufführung noch in später Zeit sagen, sie hätte ihm, wie unerfreulich sie sich öffentlich ausnahm, doch hauptsächlich nur Erinnerungen erhebender Art zurückgelassen: »War ihr äusserer Gang durchaus fehlervoll und von Missverständnissen geleitet, so brachte mich ihre innere Bewegung dagegen in sehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswerthesten und liebenswürdigsten Elemente des französischen Geistes.« Als Wagner sich bald darauf nach Deutschland begab, hinterliess er in der französischen Hauptstadt eine Anzahl warm und herzlich ergebener Freunde und Anhänger.

Ueber weitere Beziehungen des Meisters zu seiner tapferen Gönnerin, der Fürstin Metternich, ist uns nichts bekannt geworden. Ihr gewidmet ist ein stimmungsvolles »Albumblatt« für Klavier, welches, seit wenigen Jahren veröffentlicht, die weiteste Verbreitung gefunden.*)

*) Auch das Lied »Schmerzen« befindet sich als Autograph auf dem anmuthigen Schlosse Königswart im Böhmerwalde, dem Besitzthume

Wohl aber verliess Wagner Paris mit der Aussicht, doch vielleicht noch einmal in nähere Beziehung zu demselben zu treten. Vorzüglich handelte es sich hierbei um ein Project, welches nichts Geringeres im Auge hatte, als die schleunigste Begründung eines besonderen Theaters zur Verwirklichung der von dem deutschen Künstler angeregten Reformen. »Si les choses continuent ainsi,« konnte Baudelaire am 8. April schreiben, »il est présumable que beaucoup de regrets pourront être prochainement consolés, et que Tannhäuser reparaîtra, mais dans un lieu où les abonnés de l'Opéra ne seront pas intéressés à le poursuivre.«

Dass diese Hoffnung sich nicht verwirklichte, ist bekannt.

---

der Fürstin. Ebendieselbe übersandte im November 1861 dem Meister als Ehrengabe nach einer Wiener Vorstellung des fliegenden Holländer einen silbernen Lorbeerkranz mit der Aufschrift: »Zeichen der Dankbarkeit für die bereiteten Kunstgenüsse.«

V.

Karlsruhe und Wien.

Karlsruhe. Antrag aus Prag. Wiener Lohengrin-Aufführung. Tristan für Wien bestimmt. Paris und Weimar. Vorbereitungen zum Tristan in Wien. Ander. Vertagung der Aufführung und Rückkehr nach Paris.

Wir haben das Bedürfniss genau bezeichnet, welches Richard Wagner dazu bewog, eine Pariser Aufführung des Tannhäuser, sei es selbst an der grossen Oper, überhaupt in seine Hand zu nehmen. Die Einleitungen zu derselben fielen noch in die Zeit der Ausgeschlossenheit von Deutschland und somit auch von aller Möglichkeit, einer Darstellung irgend eines seiner Werke beiwohnen zu können; er wollte die Gelegenheit nicht zurückweisen, sich selbst und seinen neugewonnenen Pariser Freunden unter scheinbar günstigen Bedingungen die Freude einer verhofften stilvollen und musterhaften Vorführung zu verschaffen: gelang ihm diese Absicht, so konnte er sich von derselben auch auf die Heimath nicht ungünstige Wirkungen versprechen. Als die Erlaubniss erfolgte, Deutschland wieder zu betreten, war er nicht mehr frei, sondern von der Pariser Aufführung bereits völlig in Anspruch genommen. Dennoch war dieselbe mehr als irgend ein anderes Ereigniss der letzten Jahre von aussen her an ihn herangetreten und eine Abweichung von der festen Bahn seiner künstlerischen Wirksamkeit. Seit er in schmerzlichem Zwange sein grosses

Nibelungenwerk hatte aufgeben müssen, hatte sich all sein Wollen und Sorgen auf die Ausführung und scenische Verwirklichung seines »Tristan« gerichtet; er kehrte nun zu dem Punkte zurück, auf welchem er vor fast zwei Jahren unmittelbar nach Vollendung des Werkes gestanden. Während er mit einem grossen Pariser Erfolge, wäre er selbst möglich gewesen, nicht eigentlich gewusst hätte, was anfangen, so fühlte er sich mitten unter dem Wüthen eines entsetzlichen Misserfolges wie von einer verderblichen Störung befreit, die ihn bis dahin auf seinem wahren Wege aufgehalten. Dieser Weg führte ihn sofort nach Karlsruhe, um dort die endliche Ermöglichung einer ersten Aufführung des Tristan zu betreiben. Hier stand einer solchen, seit die Aufhebung seiner Verbannung des Meisters persönliche Mitwirkung nicht mehr verwehrte, kein Hinderniss weiter im Wege, hier war er zugleich der gnädigsten und förderndsten Gesinnungen des grossherzoglichen Paares soeben auf's Neue versichert worden.

Es war in der zweiten Hälfte des April 1861, als Wagner sich nach der badischen Hauptstadt begab. Hoffnungsvoll und ermuthigend war die Unterredung mit seinem fürstlichen Gönner: ihr nächstes Ergebniss die bestimmte Zusicherung einer Darstellung seines Werkes am 9. September — dem fünfunddreissigsten Geburtstage des Grossherzogs. Hingegen war es beklagenswerth, dass er das Schnorr'sche Sängerpaar, welches noch vor zwei Jahren ihm zu Gebote gestanden hätte, nicht mehr an seinem früheren Wirkungskreise antraf. Der Ruf des jungen Sängers hatte sich so schnell verbreitet, dass diesem zu gleicher Zeit durch Meyerbeer für Berlin die glänzendsten Aussichten gestellt und auch von Dresden aus durch Herrn von Lüttichau die Aufforderung zugegangen war, mit der dortigen Hofbühne, ohne vorausgegangenes Gastspiel, ein vortheilhaftes Engagement abzuschliessen. Was der Antrag des kgl. preussischen Generalmusikdirectors nicht vermocht, bewirkte die Hoffnung und das Verlangen, in unmittelbarer Nähe seiner in Dresden ansässigen Eltern leben zu können. Schnorr war schon im Jahre 1860 nach der sächsischen Residenz übergesiedelt, wo es ihm bald glückte, auch das

durch Tichatschek's Leistungen verwöhnte Publikum derselben für sich zu gewinnen. Zwar erklärte sich die Karlsruher Direction bereit, für die Partie des Tristan mit dem Künstler in Unterhandlung zu treten, doch war Wagner nach den ihm vor zwei Jahren zugegangenen und nunmehr mündlich bestätigten Nachrichten über dessen Körperbeschaffenheit gegen das Anerbot fast widerwillig gestimmt. Er wollte den Sänger am liebsten gar nicht einmal persönlich kennen lernen, aus Furcht, das durch sein Leiden hervorgerufene Groteske seiner Gestalt möchte ihn bis zur Unempfindlichkeit gegen seine wirkliche künstlerische Begabung einnehmen. Zudem war eine solche persönliche Bekanntschaft schon dadurch erschwert, dass ihn sein Schicksal noch immer von Dresden entfernt hielt. Dagegen gewährte die huldreiche Geneigtheit des Herrschers dem Meister die volle Freiheit, sich von auswärts nach seinem Ermessen und Bedürfniss die Darsteller für sein Werk zu engagiren. Befriedigt von den Erfolgen seines Ausfluges, kehrte Richard Wagner nach Paris zurück, mit dem Vorsatze, demnächst die Gesangs- und Instrumentalkräfte der deutschen Bühnen einer Prüfung zu unterziehen, und namentlich Wien zu besuchen, dessen Hofoperntheater, ungeachtet Eduard Hanslick's artistischer Beirathschaft, in den letzten drei Jahren ein zunehmendes Interesse für die Werke des Dichtercomponisten an den Tag gelegt.

Um diese Zeit wurde vom ständischen Theater in Prag, wo Director Thomé dem Meister wohlgesinnt geblieben, die Anfrage an ihn gerichtet, ob er geneigt wäre, den ersten Theil seines Nibelungenwerkes, das Rheingold, zur Einzel-Aufführung für die Opernvorstellung zu überlassen, welche am bevorstehenden 21. August, bei Gelegenheit und zur Feier der Krönung Sr. Majestät des Königs von Böhmen veranstaltet werden sollte. Mit der Anfrage war das Gesuch an Wagner verbunden, persönlich die Darstellung seines Werkes zu leiten. Dieser Aufforderung standen nun freilich Hindernisse aller Art entgegen. Gegen die Aufführung eines einzelnen Theiles seines grossen Werkes hatte der Künstler von jeher die grösste Abneigung empfunden. Einzig die offene Verzweiflung daran,

die Verwirklichung seines ungeheuren Planes selbst noch zu erleben, ja das Werk auch nur zur Vollendung zu bringen, eine Verzweiflung, die sich in den letzten Jahren seiner immer unabweislicher bemächtigt, konnte ihm den Gedanken eingeben, wenigstens die einzelnen Bausteine seines übergrossen Gebäudes der Welt zu zeigen und liess ihn z. B. sich schon jetzt mit der Nöthigung vertraut machen, das Gedicht, welches er einst in wenigen Exemplaren nur den vertrautesten Freunden hatte bekannt werden lassen, nun auch als solches der grossen Oeffentlichkeit preiszugeben. Sollte er sich nun auch dazu entschliessen müssen, die bereits vollendeten Theile als Bruchstücke des grossen Ganzen den deutschen Theatern anzuvertrauen, so konnte dies nur auf Grund einer in allen Einzelheiten von ihm selbst geleiteten, bis in jedes geringste orchestrale oder scenische Erforderniss von ihm angeordneten, in jedem Punkte den ungeschmälerten und unverkümmerten Intentionen seines Schöpfers nachkommenden Musteraufführung des Werkes geschehen. Verständigerweise hatte denn auch der Prager Antrag die Einladung des Meisters selbst zur Ueberwachung und Leitung der Vorstellung mit eingeschlossen. Nun aber war gerade diese wesentliche Mitwirkung Wagner's durch die gleichzeitig beabsichtigte Karlsruher Tristan-Aufführung unmöglich gemacht und damit dem Plane der Boden entzogen. Das Antwortschreiben des Künstlers, datirt: Paris, den 25. April, musste daher die an ihn ergangene Aufforderung ablehnen. Wie dasselbe seinem Inhalte nach seiner Zeit öffentlich reproducirt wurde, berief sich die Ablehnung eben auf das Vorhaben, im September die Mustervorstellung von »Tristan und Isolde« unter Beiziehung der disponibeln ersten Kräfte Deutschlands zu veranstalten. Zugleich stellte es für das folgende Jahr eine gleiche Aufführung des Rheingold in Aussicht, die unter seiner eigenen Leitung stattfindend, gleicherweise als Modell für alle folgenden Darstellungen auch dieses Werkes zu gelten haben würde. Da es sich hierbei um ein festgehaltenes allgemeines Princip handle und die persönliche Intervention des Autors bei den so schwierigen Inscenesetzungen gedachter Werke unumgänglich nothwendig sei, sprach das

Schreiben schliesslich noch die Hoffnung aus, »dass sich durch diese Erklärung Niemand verletzt finden dürfte.« — So wendete eine abermalige trügerische Hoffnung auf das Zustandekommen einer Karlsruher Tristanvorstellung für diesmal von dem Rheingold die Gefahr einer einzelnen Aufführung ab. Sie sollte sich nicht so bald wiederholen.

Zwei Wochen später trat Wagner seine Reise nach Wien an, welches er seit dreizehn Jahren nicht gesehen. Am 9. Mai traf er daselbst ein. Sein Empfang war in vieler Hinsicht herzlich und erfreulich. Zur Feier der endlichen persönlichen Gegenwart des — manchem abwesend gewonnenen Freunde und Verehrer theuer, aber auch dem grossen Publikum vertraut und werth gewordenen — Meisters war eine festliche Aufführung des Lohengrin bestimmt; Wien ward damit die neidenswerthe Ehre und hohe Freude zu Theil, dem Künstler sein eigenes Werk zum ersten Male zu Gehör zu bringen. Zwei Tage nach seiner Ankunft, am 11. Mai, wohnte er der Generalprobe bei, welcher Tags darauf die Aufführung folgen sollte. Director Salvi führte den Gefeierten auf die Bühne; bei seinem Erscheinen wurde er von dem gesammten Sänger- und Orchesterpersonale stürmisch begrüsst. Nachdem er an die Rampe getreten und in wenigen Worten seinen Dank für die freundliche Aufnahme ausgedrückt, eröffnete Esser die förmliche Generalprobe. Das ganze Personale des Theaters, namentlich Chor und Orchester, machte die grössten Anstrengungen, dem Componisten gegenüber seine Aufgabe würdig zu lösen und wirklich soll das vortreffliche Wiener Orchester nie so wunderbar gespielt haben, nie der Eifer bei allen Instrumenten so gleich gross, die Stimmung so gehoben gewesen sein, wie in dieser denkwürdigen Probe. Der tieferschütterte Tondichter, dem die lebendigen Klangwirkungen des Werkes noch ganz neu waren, welches er sich nun — von den am Wiener Theater gebräuchlichen Abänderungen abgesehen — in wirklich edler und schöner Weise vorgeführt sah und hörte, wurde wiederholt von der inneren Bewegung bis zu Thränen übermannt und sprach den Mitwirkenden zum Schluss in sichtbarer Ergriffenheit seinen Dank aus. Es fällt

uns leicht, der Versicherung von Augenzeugen Glauben zu schenken, dass alle Diejenigen, welcher dieser Scene beiwohnten, sie nie vergessen würden. Eine Erkrankung der Repräsentantin der Ortrud, Frau Ellinger, verzögerte die ursprünglich auf Sonntag, den 12. Mai festgesetzte Aufführung bis zum folgenden Mittwoch. Es war vorauszusehen, dass auch das Publikum am Abend der Vorstellung selbst den Meister freundlich begrüssen werde. Indess gestaltete sich der Lohengrinabend am 15. zu einer Huldigung ohne Gleichen, zu einer wahrhaft grossartigen Kundgebung, welche, beim ersten Erscheinen Wagner's beginnend, bis zum Schluss nicht erlahmte. Dass diese zugleich eine eclatante Entschädigung für das Pariser Verdict und eine entschiedene Missachtung derselben ausdrücken mochte, konnte ihren Werth nicht schmälern. Das Haus war in allen Räumen überfüllt. Man applaudirte nicht nur, als man Richard Wagner in der Loge bemerkte, sondern auch nach dem Vorspiel erfolgte ein mehrere Minuten anhaltender Beifallssturm: das Parterre und Logenpublikum erhob sich von seinen Sitzen, und wandte sich dem gerührt dankenden Componisten zu. Gleicher stürmischer Beifall unterbrach selbst die einzelnen Acte, nach ihrem Schlusse gab man sich nicht eher zufrieden, bis Wagner dreimal auf der Bühne erschienen war. Als nach beendigter Vorstellung das ganze Haus dem Tondichter in unbegrenztem Enthusiasmus zujubelte und der Sturm der Begeisterung gar nicht enden wollte, sprach dieser mit schwankender Stimme die schlichten, herzlichen Worte: »Ich habe mein Werk heute zum ersten Male gehört, ausgeführt von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Seite setzen kann, aufgenommen von einem Publikum in einer Weise, dass ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich sie in Demuth tragen, diese Last, lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst, ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren.« — Die Vorstellung an sich soll in manchen Stücken früheren Wiener Aufführungen nachgestanden, z. B. die Leistung von Frau Ellinger als Ortrud die Abwesenheit der Frau Csillagh haben empfinden lassen,

die eines Herrn Ludolf als Telramund schwächer als diejenige Beck's gewesen sein. Dagegen waren um so trefflicher Ander als Lohengrin und Frau Dustmann als Elsa, und Chor wie Orchester wiederholten unter der ausgezeichneten Leitung Esser's die Leistungen der Generalprobe. Charakteristisch war es bei alledem, dass es den Bemühungen Wagner's nicht gelang, einige Theaterproben zu seiner Verfügung zu erhalten, um verschiedene Missverständnisse und daraus entstandene Fehler in der sonst so vieles Vorzügliche bietenden Aufführung zu berichtigen. — Der enthusiastische Jubel des Lohengrinabends wiederholte sich bei der Vorstellung des »fliegenden Holländers« am 18. Mai. In der Zwischenzeit fehlte es nicht an Aufmerksamkeiten der verschiedenen Gesangvereine der Donaustadt, an Ständchen und Festessen, um die kurzen Tage auszufüllen, die sich Wagner für den Zweck der Kenntnissnahme der künstlerischen Kräfte Wiens anberaumt.

Die vortrefflichen Sänger der Wiener Oper für eine Aufführung des Tristan in Karlsruhe überlassen zu bekommen, stellte sich sofort als eine Unmöglichkeit heraus — für das Zustandekommen derselben ein erstes und gewichtiges Hinderniss. Dagegen lag es dem Meister nun nahe, dem Anerbieten der obersten Behörde des kaiserlichen Theaters, den Tristan alsbald in Wien unter seiner persönlichen Mitwirkung zur Darstellung zu bringen, mit keinem Bedenken entgegenzutreten. Ein solches Hauptbedenken hätte darin bestanden, dass dem beliebten Sänger Ander die anstrengende Aufgabe der Hauptrolle des »Tristan« jedenfalls zuviel zumuthen musste. Da alle übrigen Partieen aber vortrefflich zu besetzen waren, konnte sich Wagner dazu verstehen, die nöthigen Aenderungen, Kürzungen und Aneignungen vorzunehmen, welche die Lösung seiner Aufgabe auch diesem Sänger ermöglichen sollten. In seinem Verkehr mit den Wiener Künstlern fand er für die Uebernahme der ihnen zugedachten Rollen durchaus entgegenkommende und zum Theil begeisterte Bereitwilligkeit, so besonders bei der bestimmten Sängerin der Isolde, Frau Luise Meyer-Dustmann. Im Herbst sollten die Proben beginnen; mit dem Versprechen, um diese Zeit zurückzukehren, reiste

Wagner am 20. Mai wieder nach Paris ab, wo er bis zum Juli verweilte.

Hier traf er mit Franz Liszt zusammen, der während eines mehrwöchentlichen Aufenthaltes in der Seinestadt, welche er bei Lebzeiten seiner Mutter fast alljährlich besuchte, mehrere künstlerische oder hocharistokratische Kreise durch seine Vorträge entzückt hatte, und soeben auch in den Tuilerien zur Tafel gezogen war. Unter anderem hatte er auch bei Rossini in dessen Villa zu Passy gespielt, mit welchem er öfter freundschaftlich verkehrte. Hierbei hatte es ihn denn gefreut, den alten Meister, der fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen über angebliche, ihn betreffende, herabsetzende Aeusserungen Wagner's belagert wurde, allem feindseligen Andringen, allen böswilligen Verleumdungen gegenüber stets gleichmässig standhaft zu sehen, und er forderte daher den Freund auf, durch einen neuen Besuch bei dem greisen Componisten die letzte ihm etwa erregte Wolke in seinem Betreff zu zerstreuen. Doch begegnete er in Wagner auch in diesem Falle einer entschiedenen Abneigung, tiefer liegende Missstände durch äusserliche Bezeugungen zu beseitigen, wodurch er nach allen Seiten hin zu irrigen Deutungen Veranlassung zu geben fürchtete. »Nach Liszt's Abreise«, erzählt dieser, »übersandte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Partituren meines Freundes und liess mir hierbei sagen, dass er gern selbst persönlich diese überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt blieb ich bei meinem früheren Entschlusse.« *) Dagegen empfand er ein tiefes Verlangen nach Ruhe und Erholung von den an-

*) Später erfuhr er zufällig, ein deutsches Musikblatt habe um jene Zeit Bericht über einen letzten Besuch gebracht, welchen er — nach dem Durchfall des Tannhäuser — im Sinne eines verspäteten »pater peccavi« Rossini abzustatten für gut befunden. Auch in diesem Berichte war dem Maestro eine witzige Aeusserung zuertheilt worden. Auf Wagner's Versicherung, er sei keineswegs gesonnen, alle Grössen der Vergangenheit niederzureissen, habe nämlich Rossini erwidert: «Ja, lieber Herr Wagner, wenn Sie das könnten!»

greifenden Vorgängen des verflossenen Jahres. Wohl schon damals trug er sich auch mit dem Gedanken an die Ausführung eines neuen oder vielmehr bereits sehr alten Stoffes, der noch vor der ersten Dresdener Aufführung des Tannhäuser entworfenen »Meistersinger.« Dass ihm dieser Gedanke gerade jetzt kam, lag gewiss weniger an den soeben empfangenen freundlichen Lebenseindrücken, als an der Hoffnung, durch den heiteren Gegenstand, sowie durch eine sich scheinbar im Geleise des theatralischen Herkommens gehaltene Ausführung desselben sich den Zugang zu den deutschen Bühnen zu verschaffen, welchen er für seinen Tristan immer noch mit so bedeutenden Schwierigkeiten verknüpft sah. Für diesen Letzteren waren in Bezug auf Karlsruhe die Aussichten sehr gesunken. Zu derselben Zeit, wo gerüchtweise sehr allgemein verlautete, Richard Wagner hege den Plan einer völligen Uebersiedelung nach Baden und einer dauernden Niederlassung in der freundlichen Umgebung von Karlsruhe, stand für die dortige Aufführung sowohl wegen Mangels an geeigneten Kräften, als wegen anderweitiger Hindernisse, die sich derselben an der von Eduard Devrient geleiteten Hofbühne entgegenstellten, mindestens ein weiterer Aufschub über den letztvereinbarten Termin bevor. Um so mehr richtete sich Wagner's derzeitiges Hoffen auf Wien und eine gründliche Befestigung seiner dortigen Stellungen.

Noch vor seinem Wiedereintreffen in der österreichischen Kaiserstadt nahm er an der zweiten deutschen Tonkünstlerversammlung Theil, die unter Liszt's Aegide in den Tagen vom 5. bis 8. August in Weimar stattfand. Der parlamentarische Theil derselben betraf die Constituirung eines »allgemeinen deutschen Musikvereins« und die Berathung seiner Statuten. Die Betheiligung war eine ungewöhnlich grosse; schon der Abend des 4. August fand gegen 700 eingeschriebene Theilnehmer, unter ihnen vor allen Anderen den Begründer dieser Tonkünstlerversammlungen, den treuen Brendel, ferner Damrosch, Riedel, Bülow, Ed. Lassen, Felix Draeseke, Peter Cornelius, Louis Köhler u. s. w. Nach erfolgter Begrüssung der versammelten Künstler und Künstlerinnen durch Franz Brendel am Vor-

mittage des 5. August, fand am Nachmittag desselben Tages eine Aufführung von Beethoven's missa solemnis statt, und den Abend beschloss ein Festmahl, welches, wie die ganze Feier, durch die Anwesenheit Wagner's seine besondere Färbung erhielt. Aller Herzen und Augen waren an ihn, wie an Liszt gekettet und der Langentbehrte wurde von seinen deutschen Kunstgenossen mit der wärmsten Sympathie begrüsst, deren Kundgebungen er beim festlichen Mahle in eben so einfachen, wie tief von Herzen kommenden Worten erwiderte. Lebhaften Antheil nahm er auch an der Vorführung der beiden grossen Tonwerke des Freundes, die Tags darauf, am 6. August Abends, im grossherzoglichen Hoftheater stattfand: von Liszt's entfesseltem Prometheus und — unter der verständnissvollen Direction Hans von Bülow's — der Faust-Musik des brüderlichen Dichters in Tönen. »Richard Wagner sass bei der Probe unten in einer Prosceniumsloge, mit der Partitur; seine Züge leuchteten oft freudig auf und sein Interesse war durchweg höchst rege. Er sprach vielfach anordnend mit, und äusserte später nach der Aufführung: es gäbe wohl vieles Schöne und Herrliche an Musik, aber diese (die Faustmusik) sei göttlich schön!« erzählt Louis Köhler. Ein dem Meister dargebrachter Fackelzug zeigte in seinem feierlichen Verlaufe und in der allgemeinen Betheiligung aller Festgenossen die allseitige Freude, den durch so lange Jahre der Verbannung von den Seinen Getrennten wieder im Vaterlande begrüssen zu dürfen.

Von dem freundlichen thüringischen Städtchen, welches so lange Zeit die ausschliessliche Heimath seiner Kunst gewesen, begab sich Wagner unmittelbar nach Wien, um dort die Leitung der Tristanproben zu übernehmen. Aber schon beim ersten Beginn derselben trat das Hemmniss ein, an welchem auch die auf Wien gesetzten Hoffnungen des Dichtercomponisten zu scheitern bestimmt waren. Die stimmliche Indisposition des Hauptsängers vereitelte den Zweck seines dortigen Aufenthaltes. Vergeblich wartete er von Woche zu Woche; bei dem leidenden Zustande des Sängers war es kaum zu bestimmen, wann derselbe wieder würde auftreten können. Im September

war Wagner auf kurze Zeit in Karlsruhe: auch hier liess sich nichts ausrichten. Es war eine sorgenvolle Zeit unsicheren, spannungsvollen Harrens, welche bis gegen Ende October dahinschlich: am 26. dieses Monats ward endlich im Hofoperntheater eine Orchesterprobe von Theilen des Werkes ermöglicht. Vor einem zahlreichen Publikum, unter welchem sich auch die Fürstin Metternich befand, wurde in derselben das Vorspiel, der zweite Act und der Schluss des dritten Actes mit glänzendem Erfolge ausgeführt; zum ersten Male trat hierbei Ander nach einer längeren Zurückgezogenheit auf. Ein Brief Wagner's vom 6. November an einen französischen Freund zeigte ihn scheinbar voll der besten Erwartungen auf das Zustandekommen der Wiener Aufführung; nur zu deutlich klingt jedoch eben aus der uneingeschränkten Zuversicht des Schreibens die innere Hoffnungslosigkeit durch, die sich der Künstler selbst nicht eingestehen will: »Ich bin entschlossen«, heisst es in demselben, »Wien vor der Aufführung von »Tristan und Isolde« nicht zu verlassen. Die darin mitwirkenden Künstler sind mir sehr günstig gestimmt. Das Orchester — welches bereits in einer nicht officiellen Probe einzelne Stücke der Partitur gespielt hat — ist enthusiasmirt und behauptet, dass die Musik von »Tristan und Isolde« die meiner anderen Partituren übertreffe. Die Dustmann (Isolde) kennt bereits ihre Rolle und singt sie bewunderungswürdig. Alle übrigen Sänger sind voll Eifer und scheinen glücklich, unter meiner Leitung singen zu können. Nur der Tenorist Ander ist noch leidend; ich erwarte seine Wiederherstellung, die er im Laufe des Monats erreicht zu haben hofft. Ich bin daher verpflichtet, hier länger als ich dachte, zu bleiben, denn ich darf das Terrain nicht verlassen, an welches ich mich durch alle Bande der Ehre und der Kunst gefesselt fühle; sonst wäre ich jetzt nach Paris gekommen. Mögen meine Freunde mir nicht zürnen wegen des langen Stillschweigens; für den Moment habe ich nur eine Sache vor Augen: meinen »Tristan«, und es existirt für mich kein anderes Interesse.«

Es ist nicht schwer, in diesen äusserlich günstigen

Nachrichten zwischen den Zeilen zu lesen. Nur der Tenorist Ander ist noch leidend — die Worte enthalten im Keime das Schicksal des Tristan in Wien, das Schicksal des Meisters während mehrerer kummervollen Jahre!

Es dürfte am Orte sein, hier der künstlerischen Persönlichkeit Aloys Ander's mit einigen Worten zu gedenken. Nach den übereinstimmenden Zeugnissen seiner Zeitgenossen war weder seine Stimme, noch ihre technische Ausbildung von ungewöhnlichem Glanz; es hatten neben ihm deutsche und italienische Sänger gesungen, die ihn in beiden Stücken entschieden überragten. Das ebenso übereinstimmend ihm nachgerühmte Seelenhafte, Verklärte seines Gesanges, stets ausströmend in schönem, edlem Ausdruck und überall getragen von lebenswahrem Spiel, seine schauspielerische Begabung, die ihm über die Mehrzahl seiner Rivalen ein entschiedenes Uebergewicht verlieh, erklärt die Gewalt, welche er dennoch auf das Publikum ausübte. Schon vor acht Jahren hatte seine Gesundheit in einem durch allzugrosse Anstrengung verursachten Blutsturz der erste Stoss betroffen. Nach mehrmonatlicher Krankheit trat er dessenungeachtet wieder auf und die zweite Hälfte der fünfziger Jahre zeitigte eine Reihe der schönsten Leistungen: unter ihnen vor allen die als Lohengrin, eine seiner berühmtesten und bedeutendsten Gestalten. Noch aus dem Exil hatte Wagner, wie wir erwähnten, in einem Briefe an Ander voll warmer Erkenntlichkeit seinen Dank für den Antheil des Sängers an der überaus günstigen Aufnahme der Oper in Wien Ausdruck verliehen. Die hierbei gleichzeitig ausgesprochene Hoffnung des Meisters auf die Zeit eines unbehinderten Zusammenwirkens schien nun erfüllt; zu spät jedoch, um diesen Verkehr noch für die Verwirklichung seiner hohen künstlerischen Absichten fruchtbar zu machen. Seit jenen berauschenden Maitagen, welche Wagner in Wien eine so freudige Begrüssung gebracht, und seinem gestörten Lebenslaufe plötzlich eine neue Richtung geben zu wollen schienen, war bei Ander ein Zustand andauernder Stimmlosigkeit eingetreten, der nun fast schon sechs Monate währte, und ihn für den ganzen Winter zu irgend welcher

anstrengenden Beschäftigung unfähig machen sollte. Die Acquisition eines anderen Tenoristen erwies sich als unthunlich: Tichatschek und Schnorr konnten nicht abkommen, ein sonstiger Rundblick in der deutschen Sängerwelt war nicht eben ermuthigend und die Schritte, welche die Direction in der Angelegenheit that, blieben erfolglos. Bald verbreitete sich die Kunde, die »Oper« Tristan und Isolde sei auch von der Wiener Hofbühne für immer zurückgelegt und der Componist für sein langes, fruchtloses Warten durch eine Abschlagszahlung entschädigt worden. Einige Wiener und Berliner Blätter brachten die Nachricht und ihre Colleginnen druckten sie eifrig nach. Weder konnte von einer Zurücklegung der definitiv zur Aufführung angenommenen Oper die Rede sein, noch hatte Wagner ein Honorar empfangen. Im November machte er einen Ausflug nach Venedig. Er kehrte sofort von demselben zurück, als es hiess, Ander sei wieder genesen. Am 21. November trat der beliebte Sänger als Pylades in Gluck's Iphigenie in Tauris auf, der Jubel des vollen Hauses war unbeschreiblich. Unmittelbar darnach trat der frühere Zustand wieder ein. Es blieb nichts übrig, als eine Vertagung der Aufführung bis auf bessere Zeiten.

Anfang December begab sich der Meister wieder nach Paris zurück. Er reiste über Mainz, und hielt sich einige Tage an dem Sitze der berühmten Schott'schen Musikhandlung auf, die schon seit einigen Jahren sein Nibelungenwerk in Verlag genommen. Den Winter über beschäftigte ihn die Ausführung der Meister singerdichtung. — In demselben Winter starb der Uebersetzer des Tannhäuser, Eduard Roche.

VI.

Biebrich und neue Wiener Versuche.

Dichtung der Meistersinger. Biebrich. Composition der Meistersinger. Schnorr von Carolsfeld. Frankfurt. Leipziger Concert. Wien. Tristanproben. Presse und Publikum.

Es ist die schlagende Bemerkung gemacht worden, dass noch etwas wunderbarer sei, als der »Tristan«: der Künstler nämlich, welcher nach ihm in einer kurzen Spanne Zeit ein Weltbild der verschiedensten Färbung — die Meistersinger von Nürnberg — schaffen konnte. Mit Recht aber ist dieser Betrachtung die nachfolgende angeschlossen worden: »Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft grossen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiss nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luther's, Beethoven's und Wagner's erwachsen kann, die von anderen Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint — jene goldhelle durchgegohrene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren.« *) Dem Leben!

*) Siehe Friedrich Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen, IV. pag. 62—63.

Wie jedoch war das Leben beschaffen, mit welchem der Künstler selbst sich innerlich zu versöhnen hatte? War es nicht immer noch dasselbe unstete, nur an Sorge und Entbehrung reiche »Flüchtlings«-Dasein, wie vor seiner Rückkehr in's Vaterland? Was konnte ihm in diesem Leben jene tief innerliche Heiterkeit gewähren, welche der Grundzug seines Hans Sachs ist, selbst in der wunderbar ernsten Einleitung zum dritten Acte? Nur der Genius vermag sich ein Leben im Leben, in der Heimathlosigkeit die innere Heimath zu kräftigender Einkehr zu schaffen — das äussere Dasein des Meisters stand zu der ihn bei der Abfassung seines grossen Werkes tragenden und erhebenden Stimmung in ähnlichem Widerspruch, wie ihn der überraschende Umstand aufweist, dass die von ihrem tiefsten Gehalte bis in jede äusserlichste Beziehung specifisch deutsche Dichtung der Meistersinger — in Paris geschrieben wurde!

Zum letzten Male hatte Wagner in diesem Winter seinen Wohnsitz an der Seine aufgesucht, um sich dann völlig wieder in Deutschland niederzulassen. Da er so recht deutlich fühlte, dass er im ganzen grossen Vaterlande keinen Platz habe, an welchem er zu wirklich fruchtbringender öffentlicher Thätigkeit gelangen könne, war ihm aus praktischen Gründen für jetzt hauptsächlich daran gelegen, sich möglichst in der Nähe der Schott'schen Verlagshandlung niederzulassen, welche auch die Herausgabe der Meistersinger übernommen hatte. In letzterer Angelegenheit begab er sich im Februar 1862 wiederum nach Mainz, und nahm bald darauf seinen Aufenthalt in dem gegenüberliegenden Biebrich am Rhein, um sich dort in gänzlicher Abgeschiedenheit der Composition seiner Dichtung zu widmen. Im März dieses Jahres wurde ihm endlich auch die »straffreie« Rückkehr nach Sachsen gestattet. Die nächste Folge dieser Nachricht war wiederum die Entstehung einer sehr allgemein verbreiteten Zeitungsente, Richard Wagner werde nun bald in Dresden Wohnung nehmen; der Meister aber blieb ruhig in Biebrich, und dachte an keinen Umzug. Je völliger er für jetzt daran verzweifelte, den Tristan in Wien oder anderweitig aufgeführt zu sehen, um so mehr musste ihm an der Förderung seines neuen Werkes

gelegen sein. Daher willigte er auch in den Wunsch Schott's, noch in demselben Jahre an die Veröffentlichung der Textdichtung zu gehen. *) So erschien dieselbe »als Manuscript gedruckt« bereits im Jahre 1862 in einer Abfassung, welche späterhin mehrfache und zum Theil wesentliche Aenderungen — nicht blos Kürzungen — erfahren hat und zu interessanten Vergleichen der heutigen Gestalt dieser Dichtung mit ihrem ursprünglichen Wortlaute Anlass giebt. Der Wahnmonolog des Hans Sachs ist in der älteren Version ausführlicher, desgleichen seine Schlussrede; der Preisgesang Walther's im dritten Acte ist ein ganz anderer und ebenso die entsprechenden unfreiwillig parodischen Entstellungen derselben durch Beckmesser.

Zu seiner vollen Ueberraschung erhielt Richard Wagner um diese Zeit die Anzeige der Wiener Hofoperndirection, Ander fühle sich vollkommen wiederhergestellt und erkläre sich zur Wiederaufnahme des Studiums von »Tristan und Isolde« bereit. Für den kommenden Herbst stünde dem Beginn der Proben kein Hinderniss mehr entgegen. Während sich dem Tondichter von dieser Seite her eine neue täuschende Hoffnung eröffnete, sollte ihm endlich, als er es am wenigsten erwartete, sein wirklicher Tristansänger begegnen, von dessen Bekanntschaft ihn ein sonderbares Geschick bis dahin fern gehalten. Gelegentlich einer Lohengrinvorstellung in Karlsruhe, in welcher Ludwig Schnorr als Gast auftrat, entschloss sich Wagner dazu, diesen Sänger nun doch endlich selbst zu sehen und zu hören. Hierzu kam er heimlich an und nahm sich vor, sich von Niemand sehen zu lassen und namentlich Schnorr seine Anwesenheit zu verbergen. Er besorgte, in seinen Befürchtungen von dem abschreckenden Eindrucke seiner vermutheten Missgestalt bestärkt zu werden, und wünschte sich ihm in diesem Falle, seiner Verzichtleistung auf ihn getreu bleibend, auch persönlich unbekannt zu er-

*) Derselbe Verleger veröffentlichte noch in demselben Jahre die bekannten »Fünf Gedichte für eine Frauenstimme in Musik gesetzt von Richard Wagner.«

halten. Diese seine scheue Stimmung änderte sich nun schnell. »Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das Erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte aber auch mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des gottgesandten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er? sondern sich sagt: so ist er! Diese augenblickliche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem Zauber verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der grossen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten im »Lohengrin.« Alsbald erkannte ich im Verlaufe seines Vortrages noch mancherlei Ungereiftes seiner Auffassung und Wiedergebung, aber auch dieses bot mir den Reiz der unentstellten jugendlichen Reinheit, der keuschen Anlage zur blühendsten künstlerischen Entwickelung. Die Wärme und zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen Auge des ganz jugendlichen Mannes sich ergoss, bezeugten mir sofort auch das dämonische Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren; er ward mir schnell zu einem Wesen, für das ich seiner ungemessenen Begabung wegen in ein tragisches Bangen gerieth.« So berichtet Wagner selbst in seinen Erinnerungen an den Verstorbenen über die ersten von Schnorr empfangenen Eindrücke. Er hatte einen Tenoristen gesucht und einen »singenden wirklichen Musiker und Dramatiker« gefunden.

Bereits nach dem ersten Aufzuge ertheilte er einem hierzu aufgesuchten Freunde den Auftrag, den Sänger um eine Zusammenkunft nach der Vorstellung zu bitten. Dies ward ausgeführt, der junge Recke trat unermüdet noch am späten Abend in das Gasthofzimmer des Meisters und der Bund war geschlossen: »Wir hatten nur zu scherzen, wenig uns zu sagen.« Nur ein allernächstens auszuführendes längeres Zusammentreffen in Biebrich ward verabredet. — Während der Tondichter in Wien qualvolle Aufschiebungen und

immer neue Wünsche eines leidenden Sängers um Aenderungen und Kürzungen zu ertragen gehabt, hatten Schnorr und seine Gattin, das zuvor in Karlsruhe als wahre und edle Künstlerin gefeierte ehemalige Fräulein Garrigues, sich bereits aus eigenem Antriebe, aus reiner Neigung, mit grösster Liebe und innigem Verständnisse die Hauptpartien seines Werkes angeeignet.

Es waren zwei glückliche Wochen des Monats Juli 1862, welche das Schnorr'sche Paar am Rheine bei Wagner verlebte, um von Bülow, der den Dichtercomponisten zu gleicher Zeit besuchte, auf dem Klavier begleitet, das Nibelungenwerk, namentlich aber den Tristan nach Herzenslust durchzunehmen. Hier ward denn Alles gesagt und gethan, was Meister und Jünger zum innigsten Einverständnisse über jedes naheliegende künstlerische Interesse führen konnte. Zu der unnachahmlichen Klavierbegleitung Hans von Bülow's fanden vollständige Aufführungen des Tristan statt: dies ging in Wagner's kleinem Zimmer vor, während ihm auf keinem Theater die Möglichkeit geboten werden konnte, das Gleiche zu thun! In Betreff seiner einstmals dem Meister nach Paris gemeldeten Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Actes des Tristan, gestand ihm Schnorr, dass sie sich weniger auf eine etwa gefürchtete Erschöpfung seines Stimmorgans und seiner Kraft bezögen, sondern vielmehr auf das von ihm nicht zu bewältigende Verständniss einer einzigen, ihm dennoch aber allerwichtigst dünkenden Phrase, nämlich der des Liebesfluches, besonders aber des musikalischen Ausdruckes von den Worten an: »Aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden.« Nun zeigte ihm Wagner selbst am Klavier, wie er dies gemeint und welchen allerdings ungeheuren Ausdruck er der Phrase gegeben haben wollte. Schnell begriff ihn Schnorr. Er erkannte, dass er sich im musikalischen Zeitmasse geirrt und sich dasselbe zu schnell vorgestellt habe, und sah nun ein, dass die hieraus erfolgte Uebersetzung Schuld an dem Misslingen des rechten Ausdruckes, somit auch an dem Missverständnisse der Stelle gewesen ist. Die mit dem gedehnteren Zeitmasse verbundene, allerdings ungewöhnliche Anstrengung erklärte er für durchaus geringfügig und bewies nun sofort, wie er gerade mit

dieser Dehnung die Stelle vollkommen befriedigend vorzutragen im Stande sei. Wagner erzählt dies und fügt hinzu: »Dieser eine Zug ist für mich ebenso unvergesslich als lehrreich geblieben; die höchste physische Anstrengung verschwand als Bemühung vor dem Bewusstsein des Sängers vom richtigen Ausdrucke der Phrase; das geistige Verständniss gab sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit. Und an diesem zarten Scrupel hatte das künstlerische Gewissen des jungen Mannes jahrelang gelitten; die ihm zweifelhaft dünkende Wiedergebung einer einzigen Stelle hatte ihn gegen die Möglichkeit der Lösung der ganzen Aufgabe durch sein Talent befangen gemacht. Diese Stelle zu streichen, womit so schnell unsere beliebtesten Opernheroen sich zu helfen wissen, hätte ihm natürlich nicht beikommen können, denn er erkannte ja gerade diese Stelle als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich aufthürmte. — Wer vermisst, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten war! Wir schieden und sollten erst nach Jahren durch neue, seltsame Schicksale zur endlichen Lösung unserer Aufgabe wieder zusammengeführt werden.«

Von nun an fielen Wagner's Bemühungen um eine Aufführung des Tristan mit denen um Schnorr's Mitwirkung dabei zusammen. Dass es für Wien bei Ander bleiben musste, ward für die Realisirung der dortigen Aufführung das gewichtigste und entscheidendste Hinderniss.

Bis zum Spätsommer verweilte Wagner, an den Meistersingern weiterschaffend, in Biebrich, bis ihn eine ihm aus dem nahen Frankfurt am Main zugehende Einladung zur persönlichen Leitung einer Lohengrinvorstellung daselbst aus der Stille seiner Abgeschiedenheit abrief. Dass er derselben Folge leistete, scheint zum Theil aus dem Antriebe drückender äusserer Noth geschehen zu sein: es gelang ihm, hierbei wenigstens das Eine durchzusetzen, dass sein Werk vollständig und ohne alle Kürzungen gegeben würde — die Hauptforderung des Meisters, welche er zu allen Zeiten und unter allen Umständen wiederholt hat und welche ihm zu allen Zeiten

nur als einer seiner »masslosen Ansprüche« ausgelegt worden ist. Hingegen lieferte er eben am Frankfurter Theater, wo er mit den dürftigsten Mitteln, unter den einzigen ermüdendsten Anstrengungen von seiner Seite, eine Aufführung des Lohengrin zu Stande brachte, die in Bezug auf Exactheit und Genauigkeit in Beobachtung der Partitur und der in ihr enthaltenen dramaturgischen Vorschriften nichts zu wünschen übrig liess, den Beweis, dass es ihm keineswegs auf irgend welchen Prachtaufwand, sondern einzig auf Correctheit und Unverstümmeltheit der Darstellung ankäme. Zeugnisse dieser Art blieben freilich in der weiten journalistischen Oeffentlichkeit geflissentlich spurlos unbeachtet. Hingegen trugen ihm seine Bemühungen die lebhafte Dankbarkeit des Frankfurter Theaterpublikums in vollem Masse ein. Das überfüllte Haus überschüttete ihn bei der Aufführung am 12. September mit Beifall und Ehrenbezeugungen jeder Art; nicht anders bei den Wiederholungen der Oper im Laufe der folgenden Woche. Auch hier entging er der Feier durch die Frankfurter geselligen Vereine nicht; der dortige Liederkranz, der Centralpunkt für die Förderung des Männergesanges in der Taunusgegend, bereitete dem Tondichter am 19. einen besonderen Festabend, bei welchem es weder an Tischreden noch an musikalischen Vorträgen mangelte. Der Liederkranz selbst trug mit Frische und Kraft Männerchöre von Wagner's Composition vor; durch den Vortrag der Abendsternromanze aber entzückte das Auditorium ein damaliger Frankfurter Beamter im Postfach, Namens — Carl Hill. Es war nicht das letzte Mal, dass dieser treffliche Sänger dem Meister im Leben begegnete.

Einmal aus der Zurückgezogenheit seines Biebricher Aufenthaltes herausgerissen, sollte Wagner nicht sobald wieder zur Ruhe gelangen. Im October machte er in Anlass eines von Wendelin Weissheimer zu Leipzig im Gewandhaussaale veranstalteten Privatconcertes Gebrauch von der Erlaubniss, Sachsen wieder zu betreten. Der genannte Concertgeber hatte den Meister ersucht, durch seine Mitwirkung zur Hebung einer Concertaufführung beizutragen, deren Programm

ausser einem von Bülow vorzutragenden Liszt'schen Klavierstücke nur einige Compositionen des Veranstalters enthielt. Wagner war freundlich zur Erfüllung dieses Wunsches erbötig gewesen, und hatte ihm die persönliche Direction der Tannhäuserouvertüre für den Schluss des Concertes zugesagt, für den Beginn derselben aber die Vorführung des ganz neuen Vorspiels zu den Meistersingern von Nürnberg. Dieses wurde somit seltsamerweise wirklich zum ersten Male in der dem Künstler ziemlich entfremdeten Geburtsstadt desselben executirt, wozu der selige Mendelssohn bedenklich und verwundert genug aus seinem Reliefmedaillon über dem Orchester herabgeschaut haben mag! Soweit war es nun schon in diesem Saale gekommen, in welchem er einst selbst an der Tannhäuserouvertüre ein Beispiel statuirt, wie dieselbe nicht vorgetragen werden sollte. An der ersten Geige wirkte hierbei neben dem verstorbenen Concertmeister David ein derzeitiger Schüler desselben und des Leipziger Conservatoriums mit, welcher dem Ersteren vor zwei Jahren von Franz Liszt mit dem Bemerken zugeführt worden war, er bringe ihm einen neuen Paganini: August Wilhelmj spielte zum ersten Male unter der Leitung Richard Wagner's. Das schnell für den Meister eingenommene Orchester gab unter seiner unfehlbar sicheren Leitung das schwierige Tonstück so vorzüglich wieder, dass am Abend der Aufführung, Sonnabend den 1. November, das kleine, fast nur aus auswärtigen Verehrern bestehende Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinstimmten, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. *) Von Leipzig aus berührte

*) Der Referent einer Leipziger Musikzeitung urtheilt gleichwohl darüber: «Es ist reizlos, wüst und unüberschaulich, weil ohne gehörige melodische und rhythmische Gliederung (!). Die Erfindung ist ebenso barock, wie die Ausarbeitung unorganisch (!), verworren und unbeholfen. In dem ganzen Stücke ist nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könnte.» Derselben Meinung schloss sich der Gerichtshof des eigentlichen Gewandhauspublikums an, welchem das neue Werk bei seiner baldigen Wiederholung unter dem Dirigenten-

Wagner auch Dresden als flüchtiger Gast. Unter den deutschen Hofbühnen war die Sächsische zur Zeit die einzige, an welcher alle Mittel zur Aufführung des »Tristan« vorhanden waren: hier wirkte Schnorr und dem jungen Helden hätte in Anton Mitterwurzer als Kurwenal noch ein alter Genosse des Tondichters zur Seite gestanden. Doch musste dieser an der besonderen Haltung der königlichen General-Direction sofort erkennen, dass an ein Befassen mit ihm und seinem Werke dort nicht im Entferntesten auch nur zu denken sei.

Auf den guten Willen der grösseren deutschen Theater zur Unterstützung seines Wirkens und zur Aufführung seiner neueren Werke durfte Wagner sich keine Aussichten machen. Aber auf wen sonst? Vielleicht auf das deutsche Volk, welches seinen Meister darben lies und ihn in Noth hätte verkommen lassen, während es sich an seinen Schöpfungen ergötzte?

Geheimnissvoll verlautete damals die Nachricht, um Richard Wagner eine »sorgenfreie Zukunft« zu begründen, habe sich in Wiesbaden unter dem Vorsitze einiger ergebener Freunde (es wurden Joachim Raff und Kapellmeister Hagen genannt) ein Comité gebildet, welches eine Aufforderung an das »deutsche Volk« zu einem nationalen Ehrengeschenk für den bedrängten Componisten des Tannhäuser und Lohengrin erlassen wolle. Ob auch nur dieser Aufruf selbst zur That geworden, hat sich unserer Kenntniss entzogen. Es wäre dies ein seltsamer Anachronismus gewesen. Noch lebte, rang und litt der Meister mitten unter seinen Zeitgenossen und ihm sollte bei diesen seinen Lebens- und Leidenszeiten ein »Ehrengeschenk« dargeboten werden, wie es sonst nur dem Verstorbenen in Marmor oder Erz geweiht wird! Die Heimath der grossen Denker und Künstler war hierfür doch zu praktisch gesinnt: sie hätte dem »Componisten des Tannhäuser und Lohengrin« als Versorgung allenfalls wieder eine Hof-

stabe eines der gewohnten Führer vielleicht als eine res severa, keinesfalls aber als verum gaudium erschien; daher es von dieser Seite eine ebenso entschiedene Zurückweisung erfuhr, wie siebzehn Jahre früher die Ouvertüre zum Tannhäuser.

kapellmeisterstelle angetragen. Wirklich heisst es, es seien um jene Zeit mit Wagner von Weimar aus Unterhandlungen dieser Art angeknüpft worden, nach welchen er als Nachfolger Liszt's in dessen verlassenes Amt und seinen Kapellmeistergehalt von dreitausend Thalern eintreten sollte. Immerhin wäre selbst ein solches Anerbot ein Vertrauensvotum gewesen, wie es um jene Zeit etwa Dresden oder Berlin dem Meister zu gewähren weit entfernt gewesen wären.

Unter solchen Umständen musste Wagner denn aufs Neue seine, wenn auch durch die Erfahrungen des ersten Versuches sehr geschwächten Erwartungen auf Wien richten. Mitte November traf er daselbst zur abermaligen Aufnahme der Proben ein. Diesmal kam es allmählich wirklich zu den hoffnungsvollsten Ergebnissen. Eine eigenthümliche Erscheinung gewährte es daneben, dass ein grosser Theil der musikalischen Presse Deutschlands sich seit der vorigjährigen Unterbrechung der Proben mit besonderem Eifer zur Aufgabe gemacht hatte und nun dabei beharrte, zu beweisen, dass der »Tristan« überhaupt unausführbar sei. Kein Sänger könne die vorgeschriebenen Noten treffen, noch behalten — dies Thema war zur Losung für Alles, was man über Richard Wagner berichtete, schrieb oder sprach, durch ganz Deutschland geworden. Schon hatte dies den Meister einmal einer französischen Sängerin, allerdings Madame Viardot, gegenüber in nicht geringe Verlegenheit versetzt, als sie ihm ihre Verwunderung darüber ausdrückte, wie es denn möglich sei, dass solche Behauptungen, irgend etwas sei nicht zu treffen u. dgl. in Deutschland so oft gemacht werden könnten: ob denn die deutschen Musiker nicht auch musikalisch wären? Was war hierauf zu erwidern, namentlich zur Belehrung der Künstlerin, welche einst in Paris gelegentlich einen ganzen Act der Isolde ausdrucksvoll vom Blatte gesungen hatte? Wirklich war es aber mit den deutschen Sängern gar nicht so schlimm bestellt. »Auch meine Wiener Sänger,« sagt Wagner, »machten mir endlich, durch meines werthen Freundes, Kapellmeister Esser, ungemein intelligenten Fleiss und Eifer angeleitet, die grosse Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und ergreifend am Klavier vor-

zusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partieen nicht erlernen können — denn so ist mir berichtet worden — bleibt mir ein Räthsel: vielleicht geschah es aus Gefälligkeit gegen unsere berühmten Wiener und anderweitige Musikkritiker, denen nun einmal auffallend viel daran gelegen war, mein Werk für unausführbar angesehen zu wissen und welche die dennoch ermöglichte Aufführung geradewegs beleidigen musste: vielleicht aber auch ist, was mir berichtet worden, selbst wieder unwahr: Alles ist möglich, denn in der deutschen Presse geht es heutzutage nicht immer ganz christlich her.«

Auch für Deutschland und speciell für Wien, an welches der Künstler zunächst nun doch für einige Zeit gebunden war, wiederholte sich indessen für ihn die Erfahrung, welche er schon in Paris gemacht. Die Stimmung, die in den sogenannten Organen der »öffentlichen Meinung« über ihn zur allgemeinen Geltung gelangt war, liess sich auch hier keineswegs als diejenige des Volkes, der factischen Oeffentlichkeit Wiens, des eigentlichen Publikums betrachten. Als ihm dieses am Abende jener Lohengrinaufführung nach seiner Rückkehr aus der Fremde in so erhebender Begrüssung zugejauchzt, war auch die öffentliche Kritik und Berichterstattung zum grösseren Theile durch den allgemeinen Jubel hingerissen worden. Dies galt für den ersten Moment der Erregtheit; schon die mancherlei herzlichen Ergebenheitsbezeigungen, die dem Meister damals aus den verschiedensten Schichten der Wiener Gesellschaft zukamen, waren ziemlich gleichzeitig durch Pressorgane vom Schlage der »Donauzeitung« bespöttelt und in witzelnder Entstellung wiedererzählt worden. Das vorübergehende Einstimmen in den enthusiastischen Freudenerguss, mit welchem die Bevölkerung Wien's den Heimkehrenden willkommen geheissen, erschien bald auch der übrigen Presse wie ein Versehen, welches wieder gut zu machen, wie eine Verirrung von der altgewohnten Bahn, wie sie wohl in einem unbewachten Augenblick entschuldigt, nicht aber für eine künftige veränderte Beurtheilung der künstlerischen Erscheinung Richard Wagner's eingehalten werden konnte. Blieb dieser doch, was

er gewesen, der gefährliche Mann, der, so weit er auch über die äusseren Ideenverbindungen seiner einstigen »revolutionären« Kunstschriften hinausgeschritten sein mochte, seinen Grundanschauungen nach derselbe war, der sich damals offen von der gültigen Kunstöffenlichkeit losgesagt, ja der — wie in beispiellos consequenter Entstellung stets wie ein Wagnerischer Glaubenssatz wiederholt worden ist — alle seine künstlerischen Vorgänger für Stümper erklärt und über sie den Stab gebrochen! Diess musste der »Tristan« entgelten, gegen ihn wandte sich im Voraus der gesammte Tross der Wiener musikalischen Kritik, theils in vornehm akademischer Verleugnung, theils in gemüthlich journalistischer Anfeindung und Verdächtigung. Im Verhalten des Publikums der österreichischen Hauptstadt war ein so augenfälliger Umschlag nicht zu beobachten. Vielmehr bewies dieses mehr, als die Bevölkerung z. B. Leipzig's oder Berlin's, seine tapfere Unabhängigkeit von den sorgfältig unterhaltenen publicistischen Invectiven gegen den Tondichter und sein Werk. Es durfte den Meister tief erfreuen, dass sich die Beweise der Sympathie und Theilnahme derselben gleich blieben, sobald ihm Gelegenheit zu ihrer Aeusserung geboten wurde. Solche Anlässe gaben die noch während der Dauer der Tristanproben im Winter auf das Jahr 1863 von Wagner im Theater an der Wien veranstalteten drei grossen Concertaufführungen.

Es war das dritte Mal, dass der Künstler den Entschluss fasste, in Ermangelung der Möglichkeit vollständiger Aufführungen seiner Werke in Concerten Bruchstücke derselben vorzuführen. Zuerst war dies vor nunmehr zehn Jahren in Zürich, das zweite Mal in Paris geschehen. Mit eigenthümlichem Hohne war hierbei von seinen Gegnern jedesmal der Widerspruch hervorgehoben worden, in welchen er dadurch zu seinen eigenen theoretischen Behauptungen über die unlösliche Verbindung der Musik in seinen Werken trete. Man übersah absichtlich, dass den Meister zu Unternehmungen dieser Art immer nur eine innere Verzweiflung trieb. Wo Wagner Concerte gab, fühlte er sich in der Verbannung. So war es einst in der Abgeschlossenheit von Zürich gewesen,

so hatte es sich in Paris wiederholt; auch die Wiener Concerte beweisen, wie sehr er sich in seiner künstlerischen Stellung vereinsamt fühlte, wie sehr es ihn darnach verlangte, für sein Wirken und Trachten das unentbehrliche Echo der Freude Anderer an demselben anzutreffen, das Interesse für seine Kunst zu wecken und zu mehren. Wohl durfte ihn in dieser Hinsicht die begeisterte Aufnahme seines Unternehmens von Seiten des Wiener Publikums mit Genugthuung erfüllen. Mochte sie immerhin, wie die damalige Berichterstattung hervorzuheben nicht müde wurde, von einer sogenannten Partei, d. h. einer grösseren Anzahl vertrauterer Freunde des Wagnerschen Schaffens ihren nächsten Ausgang nehmen: es ist zu natürlich, dass die Freude über einen grossen Kunstvorgang von einem engeren Kreise stets lebhafter und theilnehmender empfunden wird, als in der weiten Allgemeinheit. Dennoch konnte hierdurch weder für den Meister selbst der thatsächliche allgemeine stürmische Beifall in seiner ermuthigenden Bedeutung entwerthet werden, noch vermögen auch wir es Wien anders als zum Ruhme anzurechnen, dass in seiner Mitte überhaupt eine solche Anzahl wohlgesinnter Freunde seines Schaffens zum Gedeihen gelangen konnte.

VII.

Ausgang der Wiener Tristanversuche.

Concerte in Wien, Prag, Petersburg und Moskau. Rückkehr nach Wien. Tristan definitiv zurückgelegt. Herausgabe der Dichtung des Nibelungenringes: „Wird dieser Fürst sich finden?“ Penzing.

Bereits im Herbst 1862 hatte Richard Wagner die Dichtung des Nibelungenringes der Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig zur Veröffentlichung durch den Druck übergeben. Bei ihrem einstigen Entwurfe war er von dem Gedanken an die sofortige Aufführung des Werkes unmittelbar nach seiner Vollendung beseelt gewesen — über das Wo? derselben glaubte er sich keine beängstigende Rechenschaft ablegen zu müssen. Auf den bestehenden Operntheatern nicht, soviel stand für ihn fest. Schon die ersten Jahre der Ausführung brachten ihm jedoch, wie wir gesehen, immer deutlicher zum Bewusstsein, wie wenig die Kunstverhältnisse der »Jetztzeit« einer ausserordentlichen Unternehmung ausserhalb dieser Theater geneigt waren. Dagegen hatte er dem fast gefährlichen Schauspiele zusehen müssen, wie die von der seinigen so verschiedene Tendenz dieser Theater sie nicht abhielt, mehr und mehr seinen Werken sich zuzuwenden, sie unterschiedslos in ihr »Repertoire« einzureihen und in ihren Aufführungen gerade dasjenige zu umgehen, was sie von der bisherigen Oper unterschied, und worin sie für die späteren

Arbeiten des Künstlers vorbereitend und förderlich wirken konnten. Die günstigste Aussicht, welche hierdurch für den Autor entstand, war die, als genialer »Operncomponist« geschätzt oder etwa auch wegen seiner »nationalen Stoffe« einer ausgezeichneten Stellung gewürdigt zu werden. Woher sollte er unter solchen Umständen den Muth, ja nur die Mittel gewinnen, um seinem grossen Werke sich noch für lange Jahre zu widmen? Er hatte sich zum Tristan gewandt und selbst mit diesem Werke die gleiche Erfahrung gemacht, wie wenig seinen früheren »Opern« in ihren bisherigen Aufführungen jene Vorbereitung auf seine grösseren künstlerischen Absichten geglückt war. Schon »Tristan« war durch seine geringere Ausdehnung ein Vermittlungsversuch gewesen; er musste nun, um nicht das einzige Organ, wodurch er sich seinen Zeitgenossen mitzutheilen vermochte, sich gänzlich zu entfremden, mit den »Meistersingern« den herrschenden Operntheatern in formeller Hinsicht scheinbar noch einen weiteren Schritt entgegengehen. Was aber sollte nun aus seinem grossen Werke werden? Wann durfte er je hoffen, wieder zu ihm zurückzukehren? So hatte er sich schon wiederholt im Laufe der letzten Jahre gefragt und die einzige Gewähr für die Möglichkeit einer solchen Rückkehr darin ersehen, dass er das Interesse der Mitwelt auf die bereits fertigen Theile, sowie auf die zu Grunde liegende Dichtung lenkte.

Dieselbe Nöthigung, welche den Meister zur Veröffentlichung seines Gedichtes als blosses Literaturprodukt bewegen konnte, erklärt uns demnach den Entschluss, mit welchem er auch gegen die Musik so schonungslos verfuhr, dass er »für eine Concertaufführung aus seinen Partituren einige Bruchstücke herausschnitt,« und gewisse Partien derselben nach seiner Angabe durch einen geschickten Wiener Copisten zusammenstellen liess. Hierzu musste die »Walküre« den Ritt der Walküren, Siegmund's Liebesgesang, Wotan's Abschied und Feuerzauber, das »Rheingold« den Raub des Rheingoldes und den Einzug der Götter in Walhall hergeben, in der Folge auch »Siegfried« die Schmiedelieder des jungen Helden. Die Vorbereitungen für das Concert, welches in dreimaliger

Wiederholung die Rheingold- und Walkürenfragmente bringen sollte, hatten schon bald nach Wagner's Eintreffen in Wien, etwa Anfang December begonnen. Als Local ward das grosse Theater an der Wien gewählt, ein bedeutend verstärktes Orchester liess entsprechende Kostspieligkeit des Unternehmens voraussetzen. Am 26. December fand die erste Aufführung statt. Ein Blick auf die lange steilansteigende Fläche voll tüchtiger Musiker, die in imposanter Macht, jedes Winkes gewärtig und bereit, alle Schwierigkeiten unter seiner Führung siegreich zu überwinden, des Meisters harrten, und gegenüber auf das dichtgedrängte erwartungsschwere Publikum, welches ihn bei seinem Erscheinen mit minutenlangem Beifall empfing, und in dessen Mitte sich auch die Kaiserin befand, belehrte über die Bedeutung des bevorstehenden Ereignisses. Das Concert begann mit dem Vorspiel zu den Meistersingern und der Meistersingerzunft nebst Pogner's Anrede. Schon nach dem ersten Tonstücke erfolgte in der Ueberreichung eines Lorbeerkranzes ein von lebhaften Kundgebungen der Versammlung begleitetes Zeichen der Anerkennung, doch ging keine Nummer vorüber, ohne dass Wagner wiederholt gerufen wurde und nach dem Lorbeer blieben auch bunte Blumenspenden nicht aus. Am zündendsten wirkten die Stücke aus der Walküre, nach dem Walkürenritt wollte der Jubel kein Ende nehmen. Sollte es den Tondichter nicht verwunderlich dünken, diese Fragmente seiner Musik, welche, wie keine andere, nur im Hinblick auf ein grosses dramatisches Ganze entstanden war, selbst in dieser, wie er selbst sie bezeichnete, »verwahrlosenden«, weil unzusammenhängenden Vorführung — vom Publikum mit reichstem Beifalle aufgenommen zu sehen? Gewiss war dies eine Erfahrung, wohlgeeignet, welche die bis dahin gepflegte Ansicht, er sei mit der Conception seines neuen Werkes in das Chaos der Unverständlichkeit und Unmöglichkeit verfallen, zu berichtigen!

In den ersten Wochen des Januar 1863 folgten in achttägigen Zwischenräumen die Repetitionen des Concertes. Bei der zweiten Aufführung musste der Walkürenritt und Siegmund's Liebesgesang auf allgemeines rauschendes Verlangen wieder-

holt werden und am Schlusse der letzten Aufführung konnte der Künstler in einer kurzen Ansprache an das enthusiastisch bewegte Auditorium wohl seine Hoffnung auf eine dauernde geistige Verbindung zwischen ihm und den Wienern aussprechen. Ganz Wien war in Erregung. Besonders soll die Studentenschaft ihre Theilnahme lebhaft bekundet haben — die Jugend ist stets auf Wagner's Seite gewesen!*) In jenen Tagen hochwogender Begeisterung las denn auch der Meister im Freundeskreise die Dichtung der Meistersinger vor (deren erster Act gleichzeitig im Wiener »Beobachter« reproducirt wurde); sie soll »durch den lebendigen Vortrag, durch ihren naiven Humor und durch den nationalen Grundton« allgemein entzückt haben, so dass schon damals, wo von der musikalischen Ausführung noch so wenig bekannt war, von manchem der Anwesenden dem Werke allgemeine Popularität vorausverkündet worden sei.

Inzwischen waren die Proben zu »Tristan und Isolde« im Hofoperntheater mit kurzen Unterbrechungen weiter fortgeschritten und voreilige Zeitungsnachrichten stellten die Aufführung bereits bis Ende Januar in Aussicht. Die Rollenbesetzung war die folgende: Tristan — Ander, König Marke — Beck, Isolde — Frau Dustmann, Kurwenal — Herr Hrabanek, Brangräne — Fräulein Destinn, Melot — Herr Lay, ein Hirt — Herr Campe, der Steuermann — Herr Bähr. Um die Mitte des Monats begannen die Streichquartettproben mit den Solosängern. Ein von der Direction beabsichtigtes Gastspiel Schnorr's in Wien, während dessen sich Ander ganz dem Studium seiner Rolle widmen sollte, kam nicht zu Stande; wohl aber stellte der leidende Zustand des Wiener Sängers

*) Ueber den Eifer der Wiener Studenten lautet ein Signalbericht von köstlicher Griesgrämigkeit: »Sie haben bereits ein förmliches Programm fertig. Wer nicht an die allein seligmachende Oper der Zukunft glaubt, ist Zopf, vernagelt, antinational, antediluvianisch und unmusikalisch. Es ist eine solche Gesinnungstüchtigkeit unter den jungen Herren, dass man mit einer anderen Ansicht gar nicht laut werden darf, wenn man sich nicht Injurien oder Bemitleidung zuziehen will!«

der Aufführung neue Hindernisse in den Weg, so dass nach stattgehabten 57 Proben ein abermaliger Aufschub nothwendig wurde. Um dieselbe Zeit empfing Wagner von verschiedenen Seiten her Anträge zur Leitung grosser Concertaufführungen von Theilen aus seinen Werken. So aus Prag, zugleich aber auch aus St. Petersburg von der dortigen philharmonischen Gesellschaft. Das Beispiel der Wiener Concerte hatte schnell gewirkt. Anfang Februar begab sich Wagner nach der Moldaustadt; das dortige unter seiner Direction stattfindende Concert am 8. Februar erregte die grösste Sensation. Das Programm war wesentlich dasselbe, wie in Wien. Hatten die Schöpfungen des Meisters hier stets volle Anerkennung gefunden, so äusserten die Prager auch diesmal ihre Sympathieen in lebendigster Weise. Enthusiastischer Applaus, Lorbeerkränze mit schwarz-roth-goldenen Bändern dienten als Ausdruck derselben; mehrere Verehrer überreichten ihm einen aus Silber gearbeiteten Lorbeerkranz, auf dessen einzelnen Blättern die Namen seiner Tonwerke verzeichnet waren. Der rauschende Beifall ruhte auch hier nicht eher, als bis Wagner in wenigen Worten den Dank für die Theilnahme ausgesprochen, welchen seine früheren Werke hier schon seit Jahren gefunden. Dem vielfachen Verlangen, nun auch das jüngste Werk des Dichtercomponisten, seinen in Wien noch immer mit so vielen Schwierigkeiten ringenden Tristan zu hören, stand der Meister nicht entgegen, und alsbald nach seiner Abreise verbreitete sich allgemein die Nachricht, unmittelbar nach der Wiener Aufführung der Oper stünde eine solche in Prag unter Mitwirkung des Tenoristen Schnorr von Carolsfeld aus Dresden zu erwarten. Hätte sich dieser Plan verwirklicht, so wäre das Prager Theater, welches einst zu den ersten gehört, die sich um das neue Werk noch vor seiner Vollendung bewarben, nun auch das erste gewesen, welches es zur Darstellung gebracht. Wagner kehrte nach Wien zurück; hier war man endlich soweit gediehen, dass nach der Rückkehr des Componisten aus Russland die Generalproben ihren Anfang nehmen sollten.

Ende Februar trat Wagner seine Fahrt über Berlin nach

St. Petersburg an. Der ihm hier im hohen Norden bereitete Empfang und die daselbst gefeierten Triumphe überstiegen in ihren glänzenden Aeusserungen fast noch die Zeugnisse der Sympathie, die er noch soeben im Vaterlande empfangen. Einen beeiferten Anhänger und Freund fand er in dem (vor einigen Jahren verstorbenen) russischen Componisten Alexander Sserof, zugleich dem bedeutendsten Vertreter der Petersburger musikalischen Kritik; einen gewichtigen Rückhalt verlieh ihm daneben vielleicht auch die besondere Wohlgeneigtheit der Grossfürstin Helene. Er traf aber vor Allem auch ein unbefangenes Publikum und eine unbefangenere Haltung der Tagespresse an, als in England und Frankreich und im eigenen Vaterlande. Es könnte auffallen, dass ein Bericht über die Lebensschicksale eines Künstlers so wiederholt das Verhalten gerade dieses in unserem heutigen öffentlichen Dasein eine so zweifelhafte Rolle spielenden Elementes in seinen Wirkungen mit zu berücksichtigen habe. Gleichwohl ist dies nicht anders: unleugbar hat sich das fragwürdigste Organ unseres öffentlichen Lebens Wagner gegenüber lange genug als eine Macht bewiesen. — Er dirigirte in Petersburg zunächst zwei Concerte, deren erstes am 3. März die Eroica, den Matrosenchor, die Ballade (vorgetragen von Fräulein Bianchi) und die Ouvertüre zum fliegenden Holländer brachte, ferner die Introduction zum Lohengrin, und aus dem Tannhäuser die Romanze Wolframs, gesungen von Soboleff, die Ouvertüre und Einzugsmarsch. Das Orchester bestand aus den 130 Mitgliedern des kaiserlichen Theaters. Der Beifall von Seiten der gewähltesten Gesellschaft der Residenz war ein ausserordentlicher. Die zweite Production umfasste die C-Moll-Symphonie Beethoven's und eine fernere Auswahl aus Wagner's älteren Werken; der glänzende Erfolg gab demjenigen des ersten Concerts nichts nach. Ein drittes Concert im grossen Theater war zum Benefiz für den Dirigenten bestimmt. Das Programm desselben enthielt in seinem ersten Theile die Ouvertüre, die Scene der Elisabeth und das Duett aus dem zweiten Acte des Tannhäuser, das Lohengrinvorspiel und Elsa's Gesang an die Lüfte. Hingegen brachte der zweite Theil

Fragmente der Musik des Nibelungenringes, den Walkürenritt, Siegmund's Liebesgesang, Siegfried's Schmiedelieder und Wotan's Abschied von Brünnhilde. Der Beifall erhielt sich auch bei dieser Aufführung nicht allein auf der Höhe der beiden vorausgegangenen Concerte, sondern steigerte sich zu einem bisher unerreichten Grade. Der Ritt der Walküren, Siegmund's Liebesgesang, Siegfried's Schmiedelieder wurden stürmisch da capo verlangt und wiederholt; zum Schlusse legten selbst die Musiker ihre Instrumente bei Seite und schlossen sich dem allgemeinen Applause an. Bei der Abreise des Meisters war der Wunsch und die Hoffnung allgemein, ihn im Herbst zur Inscenirung des Tannhäuser wiederkehren zu sehen, und es scheint, als müsse er für seine errungenen Lorbeeren, sowie die Erinnerungszeichen seiner Petersburger Verehrer besondere Transportsorgen gehabt haben. Auch nach Moskau hin dehnte Wagner seinen Feldzug aus und veranstaltete auch hier Concerte im Theater mit ähnlichem Programm und dem gleichen Erfolge, wie in Petersburg. In Moskau erreichte ihn aus Wien die Mittheilung der k. k. Hofoperndirection, er habe sich mit seiner Rückkehr zu den Generalproben des Tristan nicht zu beeilen, da Krankheitsstörungen eingetreten seien, welche die Aufführung vor den Theaterferien unmöglich machten. Dies geschah im März 1863; vor drei Jahren hatte sich die Wiener Hofoper die Partitur des Werkes erworben, fast zwei Jahre hindurch hatten nun bereits die Vorbereitungen dazu Wagner in Thätigkeit und Erwartung erhalten. Die Gesammtzahl der bis dahin stattgefundenen Proben wird auf sieben und siebzig (?) angegeben, und auf die während derselben wiederholt an die Sänger gerichtete Anfrage, ob sie ihre Partien durchführen könnten, soll jedesmal ein lautes »Ja« ertönt sein.

Noch eines besonderen, bisher unerlebten Erfolges konnte sich der Meister bei der Rückkehr von seiner russischen Campagne erfreuen. Seine in Russland gegebenen Concerte waren die ersten, bei welchen er nicht allein nicht aus seinen eigenen Mitteln beizutragen gehabt, sondern es zu einer wirklichen materiellen Entschädigung für seine Beschwerden gebracht

hatte. Er rühmte sich dessen einmal lächelnd mit den Worten, in Petersburg sei er zum ersten Male als »Handwerker« behandelt worden, der für seine Arbeit auch einen Lohn verdiene. Es darf hinzugefügt werden, dass von diesem blank- und baaren Erfolge in deutschen und französischen Zeitungen allgemein sehr genaue Notiz genommen wurde. Die meisten bezüglichen Nachrichten begnügten sich nicht mit der Angabe des beträchtlichen »Baargewinnes,« welchen der Componist davongetragen, sondern schlossen demselben freigebiger Weise auch noch eine in der Schweiz befindliche Villa an, die ihm die Grossfürstin Helene zum Geschenk gemacht. — Auf der Rückreise verweilte Wagner einige Tage in Berlin, welche er dem Verkehr mit seinen damals nicht eben zahlreichen Berliner Freunden widmete. Hier erhielt er den deutlichsten und unzweideutigsten Beweis für die Beliebtheit seiner Person bei den deutschen Theaterdirectionen: als er sich bei dem Generalintendanten der kgl. preussischen Hoftheater zum Besuche melden liess, weigerte sich dieser, ihn zu empfangen. Hier ist nichts hinzuzufügen.

In Wien war während der Abwesenheit des Dichtercomponisten sein Tristan, unter der Form eines erneuerten Aufschubes »bis nach den Ferien«, definitiv zurückgelegt. »Diese Ferien gingen vorüber und — von Tristan war nicht mehr die Rede,« erzählt Wagner. »Ich glaube, es herrschte im Personale allgemein die Ansicht, Ander würde, auch beim besten Willen, seine Partie nicht »aushalten«, geschweige denn öfter durchführen können. Unter solchen misslichen Umständen konnte die »Oper« auch unmöglich als ein Gewinn für das »Repertoire« gelten. Ich fand dies und vieles Andere so ganz richtig und in der Natur der Dinge begründet, dass ich mich endlich gar nicht mehr um Aufklärung über das verschiedentlich mir Hinterbrachte bekümmerte. Aufrichtig gesagt: ich hatte es satt und dachte nicht mehr daran.« — Entsagung und Geduld! Geduld und Entsagung! Dies waren für den Künster die einzigen Tröstungen, die einzigen Mittel, um sich aufrecht zu erhalten, bis einst die rechte Stunde auch für »Tristan und Isolde« schlagen würde.

Um so mehr lag ihm daran, für sein Nibelungenwerk Alles zu thun, um sich auch in Bezug auf dieses eine ruhig abwartende Stellung verschaffen zu können. »Wien, im April 1863« ist das Vorwort zur mittlerweile im Druck vollendeten Dichtung von »Ring des Nibelungen« datirt. Noch einmal tritt uns in demselben der grosse Plan entgegen, wie er ihn schon im Jahre 1852 am Schlusse der Mittheilung an seine Freunde als Vorwort zur Herausgabe der »Drei Operndichtungen« dargelegt. Nur in jeder Hinsicht greifbarer und ausgeführter. So enthält dieses kunstgeschichtliche Document auf Grund seines inzwischen über den Theaterbau mit Gottfried Semper gepflogenen Verkehrs schon den grossartigen Plan zur Unsichtbarmachung des Orchesters bei amphitheatralischer Bauart des Festtheaters, sowie die überzeugende Entwickelung der Vortheile, welche sich aus der Vereinigung der zerstreuten künstlerischen Kräfte für eine gewisse Zeit, zum ausschliesslichen Studium der ihnen durch das Werk gebotenen Aufgaben, ausserhalb des Geleises der gemeinen Repertoirethätigkeit, für die Stilgemässheit ihrer Leistungen gewinnen liessen. Als die nächste Folge dieser Aufführung setzt der Plan des Meisters die Versuche, wenigstens der reicher ausgestatteten Theater voraus, anfänglich Theile, endlich das Ganze bei sich zu wiederholen; zur Befestigung des hierdurch gewonnenen Ansatzes zur Bildung eines wirklich deutschen Stiles für musikalisch-theatralische Aufführungen aber periodische, ein- zwei- oder dreijährige Wiederholungen der Originalaufführungen selbst, zu welchen die Entstehung eines neuen Originalwerkes ähnlichen Stiles die schicklichste Veranlassung bieten würde. Hierdurch schiene zugleich für einen höchst bedeutungsvollen Kunstzweig die nöthige formgebende Institution gegeben, welche es dem Deutschen erleichtern würde, auf diesem Gebiete national zu werden, dadurch, dass er zunächst auf ihm original würde.

»Ein so bedeutendes und erfolgreiches Ergebniss,« lauten die Worte des Meisters, »habe ich fürwahr im Auge, wenn ich zunächst an die Beschaffung der Mittel zu einer ersten Aufführung des vorliegenden Bühnenfestspieles denke. Da ich

Erfahrung und Fähigkeit genug besitze, um den artistischen Theil einer solchen Aufführung zum Gelingen zu bringen, so könnte es sich nur um die Beschaffung der materiellen Mittel dazu handeln.

»Mir stellen sich zwei Wege dar.

»Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen, zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung meines Werkes nöthigen Geldmittel. — Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Muth, von einem hierzu zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen.

»Sehr leicht fiele es dagegen einem deutschen Fürsten, der hierfür keinen neuen Satz auf seinem Budget zu beschaffen, sondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, welchen er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunstinstitutes, seines, den Musiksinn der Deutschen so tief blosstellenden und verderbenden, Operntheaters bestimmte. Wenn in seiner Residenz die allabendlichen Theaterbesucher durchaus das zerstreuende Labsal einer modernen Opernaufführung sich fortzuerhalten verlangten, so würde der von mir gedachte Fürst gern ihnen diese Unterhaltung zu lassen haben, nur nicht für seine Rechnung: denn Alles möge er glauben, durch seine der Oper zugewandte Munificenz patronisirt zu haben, nur weder die Musik noch das Drama, sondern eben die allen deutschen Sinn für Musik, wie Drama gröblich beleidigende — Oper.

»Nachdem ich ihm dagegen gezeigt habe, welcher ganz ungemeine Einfluss auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunstgenres, welche Schöpfung eigenthümlichster deutscher Art ihm hierdurch ermöglicht werden müsste, würde er von seinem jährlichen Budget nur die auf Unterhaltung der Oper verwandte Summe bei Seite legen, und sie, wenn ausreichend, zu alljährlichen, wenn nicht, sie combinirend, zu zwei- oder dreijährig sich wiederholenden Festaufführungen der bezeichneten Art bestimmen, und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluss auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwickelung des deutschen

Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müsste. —

»Wird dieser Fürst sich finden? —«

Tief ergreifend ist diese schmerzliche Frage; erschütternder aber als sie muss noch das offene Bekenntniss sein, welches in den Schlussworten die tiefe Resignation des Meisters bezeugt: »Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muse und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden.«

In den ersten Sommermonaten zog sich Wagner nach Penzing bei Wien zurück, um einige mühevoll gewonnene Ruhe wieder der Composition der Meistersinger zuzuwenden. Er fühlte sich innerlichst gedrängt, seine Thätigkeit auf eine Arbeit zu concentriren, die ihn der Atmosphäre aller Wünsche, Hoffnungen, ja Vorstellungen und Bemühungen für sein grosses Werk entheben sollte.

VIII.

Abschied von Wien.

Fünfzigster Geburtstag. Concerte in Pesth. „Das Wiener Hofoperntheater.“ Wagner und Offenbach. Concerte in Prag, Karlsruhe, Breslau, Wien. Freischützouvertüre. Entsagung.

Es war in der schaffenden Zurückgezogenheit von Penzing, dass Wagner zur Feier seines fünfzigsten Geburtstages von Seiten mehrerer Wiener Männergerangvereine eine wohlgesinnte Aufmerksamkeit erfuhr. Der kaufmännische und der Hietzinger Gesangverein, sowie mehrere Verbindungen von Studirenden der Universität und Technik hatten sich zu einem dem Meister darzubringenden solennen Fackelzuge vereinigt, welchem sich zahlreiche einzelne Verehrer des Dichtercomponisten anschlossen. Vor der Wohnung Richard Wagner's wogte die versammelte Menschenmenge, und Männerchöre, darunter der Pilgergesang aus dem Tannhäuser und ein Chor aus Lohengrin, schollen in die stille, warme Sommernacht hinaus. Der überraschte, durch diesen Beweis allgemeiner Liebe gerührte Tondichter erschien auf dem Balcon des Hauses und sprach den vereinigten Sängern und sonstigen Theilnehmern der ihm dargebrachten Huldigung in herzlichen Worten seinen Dank aus: er sei nach Wien gekommen, ohne sich Jemandem vorzustellen, um sich in der Einsamkeit Demjenigen hinzugeben, was ihn mit Freude erfülle und was ihm

die Zuneigung der Anwesenden erworben; das Glück habe ihn nun in seiner Einsamkeit aufgesucht und er werde sich bestreben, sich alle die Sympathieen zu bewahren, die ihm zu seiner Freude entgegenträten. Ein donnerndes Hoch der Menge folgte der Danksagung des Gefeierten und eine Deputation des kaufmännischen Gesangvereins begab sich in die Wohnung des Meisters, wo demselben in einer kräftigen Rede des Schriftführers Payr die Glückwünsche des Vereins dargebracht und auf weissem, mit deutschen Bändern gezierten Atlaspolster, worin mit Goldbuchstaben die Worte: »Dem verehrten Meister Richard Wagner zum fünfzigsten Geburtstage vom kaufmännischen Gesangverein, 1863« gestickt waren, ein Lorbeerkranz dargebracht wurde. In seiner Erwiderung hob Wagner hervor, es erscheine ihm wie ein Fingerzeig des Schicksals, dass er gerade hier in Oesterreich jene stille Zurückgezogenheit sich habe erwerben können, die er so lange vergeblich am Rheine und überall anderswo gesucht. Ein silbernes Horn, welches der Meister in Petersburg erhalten, ward nun bis zum Rande mit perlendem Champagner gefüllt, und daraus in die Runde getrunken, während von unten herauf die Klänge des Chorgesanges ertönten. Ein weihevoller Augenblick, wie dieser, in welchem ihm persönlich ganz unbekannte Männer, die ihm vielleicht nie wieder begegnen sollten, ihr rein künstlerisches Interesse so warm und innig bezeugten, besiegelte von Neuem den Bund, der zwischen dem Künstler und dem Herzen des Volkes bestand, und sich durch keine journalistischen Anfechtungen stören und in seinen Kundgebungen hemmen liess, so sehr auch Missgunst und Unverstand ihm sofort wetteifernd zu begeifern suchten. *)

*) »Herr Richard Wagner sitzt auf seinem Landaufenthalte in Penzing,« liess sich z. B. kurz nach den geschilderten Vorgängen ein deutsches Musikblatt im reinsten Ton des Neides schreiben, »und arbeitet an der Vollendung der begonnenen Opern. Wenn er diese fertig, sie zur Aufführung gebracht und damit Erfolg gehabt, dann gehört er zu den Glücklichen, die schon bei Lebzeiten unsterblich werden. Für diese Unsterblichkeit werden die Wiener sorgen, vorausgesetzt, dass sie guter Laune sind. Auf Blumen, Lorbeeren, Silberkronen, Ehren-

Nicht lange dauerte die Ruhe, die sich Wagner gönnen durfte, da er noch während des Sommers von der Direction des Pesther Nationaltheaters die Einladung erhielt, daselbst zwei Concerte zu dirigiren. Dieselben fanden am 23. und 28. Juli statt und bildeten eine Fortsetzung der glänzenden Triumphe, die er bereits in Wien und Prag erlebt. Als er an das Dirigentenpult trat, begrüsste ihn derselbe lang anhaltende Beifall, der sich nach jeder Nummer des Programms erneuerte; nach der Tannhäuserouvertüre brach ein Sturm los und steigerte sich zu seltener Gewalt, als Kapellmeister Erkel dem Componisten einen Lorbeerkranz überreichte und der Empfänger ihn umarmte und zweimal küsste. Rauschender Applaus begleitete unter den übrigen Tonstücken besonders die Introduction zum dritten Acte des Lohengrin, Siegmund's Liebeslied und den Walkürenritt. Zu fast noch glänzenderen Ovationen führte das zweite Concert, welches in seinem Programm auch die Faustouvertüre und das Meistersingervorspiel enthielt.

In sein ländliches Asyl zurückgekehrt, nahm Wagner die Composition der Meistersinger wieder auf. Daneben beschäftigte seinen stets thätigen Geist auch noch der Gedanke, die soeben im Werke befindliche Erbauung eines neuen prachtvollen kaiserlichen Opernhauses für Wien durch praktische Vorschläge zur Anregung für die Hebung der Wiener Hof-Oper aus ihrem offenkundigen Verfalle zu benutzen, und dieses Institut zu edleren Kunstzwecken anzuleiten. Schon hatte ihm vor einiger Zeit eine vertraute Unterredung mit dem ihm befreundeten Redacteur des Wiener »Botschafter«, Friedrich Uhl, Gelegenheit gegeben, diesem seine Ansichten und Rathschläge zu entwickeln. Dieselben dünkten dem Freunde so leichtverständlich und praktisch, dass er den Wunsch aus-

becher und silberne Tactirstäbe wird es ihnen dabei nicht ankommen. Man muss ihnen nur beweisen, dass es ihre Aufgabe ist, der Musik der Zukunft durch Acclamation und Begeisterung auf die Beine zu helfen und dass sie sich blamiren würden, wenn sie jetzt nicht durch Dick und Dünn mitgingen, nachdem sie so schöne Anlagen zur Gesinnungstüchtigkeit gezeigt.«

drückte, Wagner möchte das Gesagte schriftlich für den Botschafter näher ausführen. Der Meister hatte dies versprochen, doch war geraume Zeit verstrichen, bis er dazu Muse fand. »Es ist immer misslich für den Sachverständigen, sich nicht gegen die competenten Behörden, die etwa seine Meinung über einen vorliegenden Fall zu hören verlangten, sondern publicistisch auf Gerathewohl über Dinge auszusprechen, die, weil sie auf eine bedenkliche Weise dem Gefallen oder Nichtgefallen aller Welt offen liegen, jeder verdorbene Literat, Musikant oder Praktikant ebenso gut und besser als er verstehen zu müssen glaubt«, muss Wagner seinen Artikel über »das Wiener Hofoperntheater« beginnen. — »Immer bleibt dies aber der einzige Weg zur Uebermittelung seiner Meinung an das Urtheil der Wenigen, welche auch einem anscheinend frivolen Gegenstande eine ernste Untersuchung zuzuwenden sich gewöhnt haben.« Seine Vorschläge knüpft der Meister an den von dem »erhabenen Gründer der beiden kaiserlichen Hoftheater,« Kaiser Joseph II., für ihre Wirksamkeit festgestellten Grundsatz, wonach sie »zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beitragen« sollten. Diesem Ziele sei vor Allem das bunte, wirre Durcheinander von Vorführungen der verschiedensten Art, aus den entgegengesetzten Stilgattungen, hinderlich, welches es in keiner einzelnen zur Correctheit und Sicherheit kommen liesse. Hierdurch wiederum werde die gefährliche isolirte Stellung vorzüglicher Mitglieder des Gesangspersonales befördert, die darauf angewiesen seien, sich darüber hinwegzusetzen, wie um sie herum gesungen und gespielt werde und einzig darauf Bedacht zu nehmen, gut oder übel ihre Sache für sich allein zu machen. Bei ihrer Unfähigkeit, in der Gesammtleistung aller künstlerischen Factoren den Anziehungspunkt für das Publikum zu gewinnen, sehe sich die Direction gleichwohl genöthigt, Alles an den Erwerb einzelner Sänger zu setzen, während diese letzteren eben hierdurch zu ihr und dem gesammten Institute in eine anmassende Stellung gelangen, welche zu jeder Zeit als Primadonnentyrannei, oder ähnlich, bekannt geworden. Als erste und wichtigste Abhilfe für diese Uebelstände wird

die Verminderung der bisher allabendlichen Vorstellungen auf mehr als die Hälfte bezeichnet, um hierdurch zur Möglichkeit guter Vorstellungen zu gelangen. Als Hauptkennzeichen einer solchen aber wird ihre Deutlichkeit und Verständlichkeit hingestellt; von einer Bildung des Geschmackes könne nicht die Rede sein, ehe nicht das, woran der Geschmack sich zu üben und worüber er sich zu entscheiden habe, fasslich vorgeführt sei. Das höchste Problem der Oper liege in der zu erhaltenden Uebereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz; werde diese nirgends auch nur eigentlich klar, so sei das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunstmittel wegen, ein sinnloses Chaos der verwirrendsten Art: die Uebereinstimmung von Musik und Action sei daher als der Stil der Oper festzustellen. — Ausser der Reduction der Vorstellungen sei zur Gewährleistung solcher stilvoller und correcter Aufführungen nun auch ein richtiges Verhältniss der künstlerischen Beamten unerlässlich: statt des einen Kapellmeisters, auf dessen Schultern in Deutschland die gesammte Verantwortlichkeit für die Leistungen eines Operntheaters drücke, wird die Vertheilung seiner Functionen auf drei Beamte, einen Gesangs-, Orchester- und Bühnendirigenten vorgeschlagen und die Art ihres zweckmässigen Zusammenwirkens näher bestimmt. Den Erfolg ihrer gemeinschaftlichen Bemühungen zu prüfen, wäre dann die Aufgabe des eigentlichen Directors, für dessen wichtigen Posten demnach stets ein Mann von wirklicher praktischer Kunsterfahrung und gebildetem Geschmack zu wählen sei, der etwa in der Verwaltung einer der drei genannten Hauptfunctionen bereits den Beweis geliefert, dass ihm auch die Functionen der anderen Dirigenten ihrem Wesen nach geläufig seien. — Ein Ausfall an Kasseneinnahme dürfe von der verminderten Zahl der Vorstellungen nicht gewärtigt werden: eben die selteneren Aufführungen würden bei wirklicher Vorzüglichkeit den Saal vollständiger besetzen, als die bisherigen täglichen Vorstellungen. Dazu träte eben hier der Fall ein, in welchem die kaiserliche Subvention erst ihre der Würde des Instituts entsprechende Verwendung fände. Gegen

den anderen Einwand, dass vom gesellschaftlichen Standpunkte aus die allabendlichen Unterhaltungen eine Nothwendigkeit für die Societät einer grossen und volkreichen Hauptstadt geworden seien, hält Wagner es für vergebene Mühe, vom Standpunkt der Reinheit und Würde der Kunst remonstriren zu wollen. Als Ersatz für die ausfallenden Opernabende schlägt er — italienische Oper vor, welche sich jedoch auf Rechnung ihrer Freunde erhalten sollte. Sie besonders zu subventioniren, erscheine für Wien ebenso unnöthig, wie z. B. auch in Paris die französische grosse Oper ausserordentlich reichlich, die italienische gar nicht dotirt sei. Mit ihr könnte in dem gleichen Theater vielleicht eine leichtere französische Spieloper auftreten; beide denkt sich Wagner nicht von deutschen, sondern von italienischen und französischen Gesellschaften und im Interesse des guten Geschmacks in der Originalsprache vorgeführt: von der Neigung des Publikums für diese Genres würde das Bestehen ihrer Vorführungen abhängen. Der Schluss des Artikels weist auf die letzte Geschichte der Wiener Hofoper, zum Beweise, wie wenig für die Dauer eines complicirten Institutes das blosse Glück helfe: als ein kunstgebildeter deutscher Musiker, Karl Eckert, eine kurze Zeit*) zur Direction berufen war und eifrig benützte günstige Umstände es fügten, dass ihm eine Anzahl vorzüglicher Sänger in der Blüthe ihrer Kraft zur Verwendung gestellt waren, hätte die Wiener Oper eine hoffnungsreiche Erscheinung dargeboten: wie schnell habe sich das Alles verloren! Einzig zweckmässige Institutionen vermöchten selbst gegen die Ungunst des Glückes Gewähr zu bieten.

Dies war ein neuer Versuch des rastlosen Meisters, »seine Gedanken durch ein Beispiel zu erklären« und sie in die gegebenen Umstände »hineinzudenken«. Es hiesse der Wahrheit widersprechen, wollte man sagen, das seine Rathschläge völlig unbeachtet geblieben wären. Es gab selbst Stimmen, welche es sehr gut und nützlich fanden, dass einmal »ein Mann wie

*) 1857—1860, im September des letzteren Jahres reichte er wegen kränkender Angriffe sein Entlassungsgesuch ein.

Wagner« die am Tage liegenden Missstände des Wiener Hof-Operntheater »öffentlich frisch von der Leber weg und nach praktischen Gesichtspunkten« bespräche. Man bestätigte seine Darstellung der factischen Verhältnisse, man billigte seine Vorschläge für Verminderung der Spielabende u. s. w. Das »Feuilleton« Richard Wagner's im Botschafter bildete einige Wochen lang den Gegenstand der öffentlichen und privaten Unterhaltung; dann gerieth es allmählich auf die Bahn der Vergessenheit. Noch rangen ja die Fundamente des Neubaus sich mühsam aus dem Boden hervor, noch erhoben sich von dem Bauplatze die Staubwirbelwinde bis in die umliegenden Strassen, gerade wie vor zwei Jahren, als der Meister beim erstmaligen Aufschube der Tristanproben nach Paris zurückkehrte. Bis zur Vollendung und Eröffnung des neuen Opernhauses, auf welches sich doch seine Vorschläge bezogen, verging mehr Zeit, als nöthig war, um ein »Feuilleton« von Richard Wagner zu vergessen. Desto trauriger ging es mittlerweile in der gegenwärtigen Oper her. Es war in der zweiten Hälfte des October, als Wagner in der Directionsloge einer Aufführung des Lohengrin beiwohnte: Ander hatte das Wagniss unternommen, nach längerer Zeit des Leidens seine einstige Glanzrolle zu singen. Bereits nach dem zweiten Aufzuge musste eine halbstündige Zwischenpause gemacht werden, um dem Erschöpften Zeit zur Erholung zu gönnen, damit er den dritten Act halbwegs zu Ende singen könne. Und diesen Sänger, bereits ein bedauerungswürdiges Bild des Wollens und Nichtkönnens, vermochte dem Meister die Direction dennoch einzig als Vertreter für seinen Tristan zu Gebote zu stellen! Dessenungeachtet erbot sich Wagner, im Hinblick auf die Meistersinger, endlich dazu, mit besonderer Berücksichtigung des sonstigen Personalbestandes und der vorhandenen Kräfte des Theaters ein neues Werk eigens für Wien zu schreiben. Der wohlerwogene, schriftliche Bescheid, welcher ihm auf dieses Anerbieten zu Theil ward, sollte ihn völlig versichern, welcher Art seine Stellung auch zur Wiener Hofoper sei. Man glaube, so lautete diese Antwort, für jetzt den Namen »Wagner« genügend berücksichtigt zu haben und

finde für gut, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. »Dieser Andere war Jacques Offenbach«, fügt Wagner bei. Und wirklich war bei diesem ein besonderes eigens für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt worden. Nuitter hatte den Text, ein deutscher Theaterintendant und Freiherr, sonst als exclusiver Verehrer Mozart's bekannt, die Uebersetzung geliefert, Offenbach die Musik dazu geschrieben: die fertige Partitur lag bereits im Pulte Director Salvi's. Die Oper war romantisch, dreiactig, es fehlte ihr selbst an Rittern und Rheinnixen nicht; wozu bedurfte es da erst Richard Wagner's?

Fast schien es hiernach, als sollte selbst der »Opern-Componist« Wagner von den deutschen Theatern verschwinden, mindestens aber zur Unthätigkeit gezwungen werden, und nur noch der »Concertgeber« Wagner übrig bleiben. Dieser freilich wurde um so eifriger in Anspruch genommen. Auf die unruhvolle, von kaum erwünschten, geräuschvollen Erfolgen begleitete Thätigkeit, an den verschiedensten Orten Deutschlands in Concerten Bruchstücke seiner Werke aufzuführen, denen sich die Bühnen verschlossen, sah sich der Meister nun einzig angewiesen, ja fast musste er sein Heil darin suchen, auf diesem Wege immer von Neuem durch sein Erscheinen den schlummernden Funken der Begeisterung zu erwecken und anzufachen. Für den bevorstehenden Monat November lagen ihm Einladungen nach Karlsruhe, nach Dresden und Breslau vor, zum Ende des Jahres erwartete ihn in Wien ein mit seinem jungen Freunde Karl Tausig zu veranstaltendes Concert. Um die Gesangs- und Orchesterkräfte Prag's, welches sich um den Tristan bewarb, kennen zu lernen, ging er vorher nochmals nach der Moldaustadt. Ihm zu Ehren ward hier eine Aufführung des »fliegenden Holländers« veranstaltet, ein wiederholter und stürmischer Hervorruf nach jedem Acte gab ihm ein abermaliges deutliches Zeichen für die Sympathie des Prager Publikums. Bei dem Tags darauf stattfindenden Concerte, in welchem Stücke aus Lohengrin und den Meistersingern, der Walküre und endlich auch dem Tristan (Vorspiel und Isoldens Liebestod) zur Aufführung gelangten, blieben

die gewohnten Zeichen des Enthusiasmus nicht aus, weder der einstimmige jubelnde Zuruf bei seiner Begrüssung, noch der ihm diesmal durch den Orchesterdirector Prof. Mildner überreichte Lorbeer, noch endlich der Dacaporuf nach dem Walkürenritt. Dagegen war dem Meister auch der Erfolg nicht fremd, dass der Ertrag des zahlreich besuchten Concertes auch diesmal die Kosten nicht deckte: wie berichtet ward, musste er für die nöthigen Auslagen nebst der Einnahme noch 5 fl. aus Eigenem verwenden! Von Prag aus begab sich Wagner nach Karlsruhe, wohin auf Wunsch der Grossherzogin zur Verstärkung des Orchesters für die von ihm zu dirigirenden Concerte auch die Mannheimer Hofkapelle vollzählig beordert und eingetroffen war. Dieselben fanden am 14. und 19. November im grossherzoglichen Hoftheater statt und enthielten ausser den anderweitig schon aufgeführten Fragmenten in ihrem Programm auch das Schusterlied des Hans Sachs. Gerüchtweise hiess es damals, während der Anwesenheit Wagners hätten »höheren Ortes« Verhandlungen mit dem Künstler stattgefunden, um ihn dauernd an die badische Residenz zu fesseln. Nach seinen letzten Wiener Erfahrungen wäre eine besondere Anhänglichkeit oder Pietät für die dortige Hofoper schwerlich der Grund gewesen, der ihn gegen eine Uebersiedelung nach Karlsruhe widerwillig gestimmt hätte; lag es nun an dem Meister oder an seinen hohen Gönnern, oder mögen noch andere Elemente ihre Hand im Spiele gehabt haben — genug, die Unterhandlungen führten zu keinem Ziele und gaben der deutschen Zeitungswelt nur willkommenen Stoff zu müssigem und frivolem Geschwätze. *) Zunächst leitete Wagner eine Musikaufführung

*) „Wagner soll Bedingungen gemacht haben, welche selbst seine hohen Gönner überspannt finden mussten," liessen sich die Signale aus Karlsruhe schreiben. „Er verlangte 6000 fl. lebenslänglichen Jahresgehalt, freie Wohnung mit Emolumenten im Schlosse, Freiloge im Theater und Hofequipage. Doch vielleicht hätte man ihm auch diese exorbitanten Forderungen bewilligt, er verlangte aber auch noch die Aufführung seines Tristan in der allernächsten Zeit! Da fingen seine Gönner an zu begreifen, dass er das Unmögliche begehre und — die

zu Löwenberg in Schlesien, Anfangs December folgte er der Aufforderung von Leopold Damrosch in Breslau zur Direction eines Concertes des dortigen Orchestervereins. An letzterem Orte machte, wie uns berichtet worden, die erste Bekanntschaft des Meisters seine spätere thätige Gönnerin, Frau von Schleinitz. Unmittelbar darauf kehrte er nach Wien zurück, um hier noch gegen Ende December in Tausig's Concerte mitzuwirken. Dieser junge, damals in der ersten Hälfte der Zwanziger stehende Schüler Franz Liszt's, der schon in seinen frühesten Jünglingsjahren, um in persönliche Berührung mit dem hochverehrten Künstler zu treten, Richard Wagner in der Schweiz aufgesucht, und später eben in Wien mit Feuereifer für denselben zu wirken bemüht gewesen war, hatte hier schon im verflossenen Winter mit glänzendem Erfolge concertirt und jetzt den Meister zu freundschaftlicher Mitwirkung in einem von ihm beabsichtigten Concerte eingeladen. Bei Feststellung des Programmes für dasselbe fiel die Wahl Wagner's u. A. auch auf die Freischützouvertüre. In der hierzu angestellten Probe ereignete es sich, dass das Wiener Hoforchester durch seine Anforderungen in Betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig ausser Fassung gerieth. Es zeigte sich nämlich gleich beim Beginne, dass das Adagio der Einleitung bisher »im Tempo des Alphorns oder ähnlicher gemüthlicher Compositionen, als leichtbehäbiges Andante« gespielt worden war. Dies erinnerte den Dirigenten sehr lebhaft an seine Dresdener Kapellmeistererfahrungen. Die ihm damals zu Theil gewordenen ermuthigenden Zeugnisse der Wittwe Weber's und des alten Dotzauer kamen ihm in den Sinn und bewogen ihn, diesmal auf die letzten Consequenzen einer Reinigung des gebräuchlichen Vortragsmodus für dieses Tonstück zu dringen, wie er sie später in der Schrift »über das Dirigiren« darlegte. Das Orchester studirte das bis zum Ueberdruss bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die

---

Sache zerschlug sich vorerst." Auf die Vermischung von Wahrheit und tendenziöser Entstellung in diesem Bericht braucht nicht erst hingewiesen zu werden.

Hornbläser unter der »zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewi's« den Vortrag, mit welchem sie bisher »die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effectstück geblasen.« Nachdem Wagner dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnissvolle Würde zurückgegeben, liess er der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenschaftlichen Lauf und ermässigte zur rechten Zeit das Tempo wieder soweit, dass er unmerklich zum richtigen Zeitmass für den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthemas gelangte. Nicht minder ward er jeder weiteren Nüance des feingegliederten Tonwerkes gerecht. Ihrer Gewöhnung gegenüber überrascht waren die Musiker besonders am Schlusse der Ouvertüre, als er nach den prachtvoll ausgehaltenen C-Dur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll hinstellenden grossen Generalpausen, statt der üblichen Abhetzung des jetzt zum Jubelgesang erhobenen zweiten Themas, für den Eintritt desselben nicht die heftig erregte Nüance des ersten Allegrothemas, sondern eben die mildere Modification des Zeitmasses anwendete. So gelangten die bei der damaligen Tausig'schen Concertaufführung im grossen Redoutensaale anwesenden Wiener Musikfreunde einmal dazu, unter Wagner's Leitung diese »arme vielbesudelte Ouvertüre« anders als sonst zu hören. Man behauptete, das Tonstück zuvor gar nicht gekannt zu haben und bestürmte den Meister mit Fragen, was er nur damit angefangen? Herr Dessof aber, welcher als damaliger Wiener Kapellmeister den Freischütz im Hoftheater demnächst zu dirigiren hatte, war der Meinung, dem Orchester seine ihm von Wagner gelehrte neue Vortragsart der Ouvertüre belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: »Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen.«

Von Neuem suchte der Tondichter nunmehr Vergessenheit für die wenig tröstlichen Berührungen mit der Aussenwelt in der Wiederaufnahme der wiederholt unterbrochenen Meistersinger. Kein schneidenderer Contrast, als zwischen der befreienden Macht des Humors in diesem Werke und dem völligen Mangel an Freiheit, der seinen Schöpfer bedrückte! Kein schärferer Gegensatz, als zwischen der sprudelnden Fülle dieser Dich-

tung und Musik, und den beengten Lebensbedingungen des Künstlers, die ihm jede Aussicht vorenthielten, durch seine Schöpfungen wirken und erfreuen zu können! Auch die mit Prag über eine dortige Aufführung des Tristan geführten Unterhandlungen hatten zu keinem Ziele geführt: »Tristan und Isolde« war zur Fabel geworden. Der Meister selbst wurde hier und da freundlich behandelt; man lobte Tannhäuser und Lohengrin, im Uebrigen schien es mit ihm aus zu sein. Das Publikum jauchzte ihm entgegen, wo er sich blicken liess, dagegen war die stimmführende Kritik spröde, wenn nicht feindlich gegen ihn gesinnt und die Directionen der Theater verschlossen vor ihm ihre Thüren. Auch die Veröffentlichung der Nibelungendichtung war gänzlich ohne Folgen geblieben; allerdings wäre es, wie Wagner sagt, »etwas Neues in der Geschichte der modernen deutschen Publicistik gewesen, wenn die dichterische Arbeit eines Operncomponisten neben den Elaboraten literarischer Poëten von Fach in ernstliche Betrachtung gezogen wäre.« Hier gab es nur Schlaffheit und gänzliche Unfähigkeit, sich einmal einen kräftigen Impuls aus dem Mittelmässigkeitsfahrwasser gegenseitiger Anempfehlung und Lobpreisung in eine neue Richtung zu geben. Wohin er blickte, kein theilnehmendes Lebenszeichen, überall Schweigen und Oede. Hierzu kam äussere Noth und Bedrängniss: das sonderbarste, fast dämonische Missgeschick hatte seit Jahren jeden seiner Schritte vereitelt und ihn dem Untergange nahegebracht. Der lähmende Druck, welchen dies Alles auf ihn ausübte, drohte mit dem eintretenden Frühjahr 1864 auch seine Schaffensfreude zu untergraben. Er beschloss seinen Penzinger Aufenthalt aufzugeben und der Einladung eines Freundes Folge zu leisten, welcher dem Künstler auf seinem Besitzthum in der Schweiz eine Zuflucht darbot, um ihn vor weiterer Berührung mit dem herrschenden Kunsttreiben zu bewahren. Es war keine schwächliche Entmuthigung, welche Wagner hierzu bewog; eine Natur, wie die seinige, konnte nicht entmuthigt, nur gebrochen werden. Dies war nun geschehen; unter welchen inneren Kämpfen, wird wiederum nur aus völliger Kenntniss der thatenfreudigen Natur des Künstlers begreiflich, der, wenn Einer, »das Fürchten nicht

gelernt.« Er kehrte zu seinem einst schon in Paris gefassten Entschluss zurück, sich für alle Zeiten zurückzuziehen, für immer jeder künstlerischen Unternehmung zu entsagen, in der Einsamkeit Welt und Menschen zu vergessen und seine Tage im Frieden völliger Abgeschiedenheit zu enden. Was ihn seit den letzten drei Jahren von der Ausführung dieses Entschlusses abgehalten, zeigte sich jetzt als eine Täuschung. Ihn hatte die Liebe des Volkes begrüsst, auf die er in der Ferne kaum rechnen zu dürfen geglaubt, aber sie war machtlos gewesen. Ihn hatten die Versprechungen deutscher Theater hingehalten, aber sie hatten sich als trügerisch erwiesen.

Im April 1864 begab er sich über München nach Zürich. In München wurde eben der »fliegende Holländer« einstudirt. Uebrigens fand er die Stadt in Trauer um einen geliebten Fürsten; hier war vor Kurzem der allgemein verehrte und heissbeklagte Maximilian II. gestorben. Von Zürich aus reiste er, wie es scheint, unmittelbar nach Stuttgart, in welcher Angelegenheit, ist uns nicht bekannt geworden. Vom 2. Mai wird aus letzterem Orte berichtet: »Die gestrige Matinée erhielt durch einen seltenen Gast ein ganz besonderes Interesse. Richard Wagner, der sich seit ein paar Tagen hier aufhält, kam in Begleitung Karl Eckert's dem kleinen Morgenconcerte beizuwohnen. War es wirklich der Fall oder kam es uns so vor, sämmtliche vortragende Künstler schienen durch die Anwesenheit des Kunstheroen merkwürdig angespornt; denn es wurde musicirt, dass es ein wahres Vergnügen war.« Der deutsche Musiker grüsste traulich den deutschen Meister: dieser selbst aber hatte Abschied vom Leben genommen, nnd jeder Liebesbeweis erfreute ihn nur, wie es den vom Leben Scheidenden freut, nicht freundlos und unbeklagt dahinzugehen. Was an unvertilgbarem Selbstgefühl in ihm lebte, wies ihn gebieterisch auf dauernde Einsamkeit und Entsagung, auf strenge Abweisung aller täuschenden Hoffnungen, die ihn nur fortgesetzt in unwürdigen Bemühungen erhalten konnten. In diesen Tagen der Entscheidung traf ihn, noch in Stuttgart, ein Abgesandter des Königs von Bayern, um ihm eine Einladung des jungen Regenten nach München zu bringen.

Fünftes Buch.

München und Luzern.

(1864—1872.)

Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen!
Walther von der Vogelweide.

So wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade
Im sommerlichen Königreich der Gnade.
R Wagner.

I.

München.

König Ludwig. Berufung Wagner's. Auftrag zur Vollendung des Nibelungenringes. Tristan für München bestimmt. Aufführung des fliegenden Holländers. Schnorr als Tannhäuser. Bericht über eine in München zu errichtende Musikschule.

Der Fürst, dessen huldvoll mächtigen Schutz Richard Wagner so lange vergeblich für seine Kunst gesucht, war nun gefunden. Nächst dem hohen und festen Charakter des Meisters selbst wird eine ferne Nachwelt seiner zaglosen Entschiedenheit, seinem thatkräftigen Erfassen der weittragenden von dem Künstler angestrebten Reformen, seiner beharrlichen Ausdauer im Festhalten an seiner Ueberzeugung, trotz aller oft gegen seine eigene königliche Person gerichteten Invectiven theilnahmloser, ja unverständig feindseliger Zeitgenossen, einzig die fruchtbare Verwirklichung von Wagner's Kunsttendenzen noch bei Wagner's Lebzeiten zu danken haben. Gerade derjenige Theil der Mitwelt, welcher hierzu hilfreich hätte mitwirken können, der kritische und journalistische, hatte bis dahin nicht mitgeholfen, sondern selbst, wo das Volk laut seine Sympathieen äusserte, seine Führerschaft missbraucht und dasselbe nach Kräften zurechtgewiesen. Er gab auch in der nächsten Folgezeit die einmal eingenommene Stellung

nicht auf: insoweit er wirklich eine Seite der heutigen deutschen Kunstöffentlichkeit repräsentiren sollte, hat daher das deutsche Volk, als es sich, unter der Führung eines edlen Königs, ohne seine Einwilligung das Bayreuther Bühnenfestspielhaus erbaute und ihm das Kunstwerk von Bayreuth recht eigentlich gegen seinen Willen octroyirte, eine Instanz übersprungen, die allerdings auf dem Gebiete der Kunstgeschichte stets nur zum Ueberspringen vorhanden gewesen ist.

Das hochherzige Beispiel hierzu aber gab der unbeirrte Eifer des jungen Monarchen, der am 25. August des Jahres der ersten Dresdener Tannhäuseraufführung als der Sohn des damaligen bayrischen Kronprinzen geboren ist. Fern den Wirren einer von ihm nicht gebilligten Politik, lebte sein Vater um die Zeit dieser Geburt meist im Schosse seiner Familie auf dem von ihm selbst geschaffenen Fürstensitz Hohenschwangau, dessen schlanke Thürme, kühne Erker und zackige Mauern sein Geheiss auf den Grundfesten des alten Schlosses Schwanstein hatte erstehen lassen, und der auch während seiner Regierungszeit stets der Lieblingsaufenthalt dieses edlen Fürsten blieb. Hier wuchs der junge Ludwig auf und empfing inmitten einer grossen Natur und einer sagenreichen Umgebung die ersten sonnigen Jugendeindrücke. Gewiss wirkten diese mit zu der mächtigen Anregung, die er als fünfzehnjähriger Jüngling aus der Anhörung einer Münchener Lohengrinvorstellung erhielt. Doch fand er hier mehr als die blosse lebenvolle Verkörperung einer Sage, die seine erste Kindheit mit frühgewohnten Klängen und Bildern umgaukelt. Ihm trat zum ersten Male der nie gekannte, mächtig bestimmende Reiz eines eigenartigen neuen Kunstwerkes mit demselben entscheidenden Einfluss entgegen, der schon so Vielen gerade aus diesem Werke zu einem Wendepunkt für ihre Kunstanschauung geworden ist. Für seine Entwickelung in künstlerischer Hinsicht wurde das erste Bekanntwerden mit dieser neuen Erscheinung massgebend: Richard Wagner hatte in ihm, um einen seinerzeit sehr beliebten Ausdruck zu gebrauchen, einen königlichen »Parteigänger« gewonnen. Als der

achtzehnjährige Kronprinz die soeben veröffentlichte Dichtung vom Ring des Nibelungen ergriff, als in ihrem Vorworte die Frage: »Wird dieser Fürst sich finden?« an sein Herz pochte und dieses heftiger zu schlagen begann, wusste er, an wen sie gerichtet sei. Er gelobte sich, sie nicht unbeantwortet zu lassen. Zeitiger, als zu erwarten war, beschied ihm das Schicksal Macht und Gelegenheit zur Einlösung seines sich selbst verpfändeten Wortes. Der Boden, auf welchem durch den frühen Tod seines Vaters in noch so jugendlichem Alter die ernste Pflicht des Regenten an ihn herantrat, war nicht dazu angethan, ihm ihre gewissenhafte Ausübung zu erleichtern. Schon zur Regierungszeit seines Grossvaters war hier, trotz eines ansehnlichen Aufschwunges der bildenden Künste, durch die unangefochtene Machtstellung des Katholicismus die freie Entfaltung der Wissenschaften und Künste, ungeachtet liberaler königlicher Unterstützungen und der reichen Hilfsmittel seiner Universität erschwert und gehemmt, und Hand in Hand damit das Volk in geistiger Verdumpfung erhalten worden. Weit über die Zeit von Franz Xaver Baader's romantischem Mysticismus und ähnlichen Auswüchsen, wie sie nur der Boden Münchens erzeugen konnte, erhielten sich die Nachwirkungen der von den beiden Görres und ihren Geistesverwandten in den berüchtigten »historisch-politischen Blättern« eingeleiteten kirchlichen Polemik gegen die edelsten Freiheitsregungen, welche das Zeitalter in seinen Tiefen durchrüttelten. Erst der Regierungsantritt Maximilian's, des Gönners gründlicher Wissenschaften, entbot diesen düstern Mächten den Kampf; die Fortführung desselben war das Erbtheil Ludwig's II. Je ernstlicher sich dieser aber durch eigene Neigung berufen fühlte, den Bestrebungen zur geistigen Befreiung des bayrischen Landes und Volkes kräftigen Vorschub zu leisten, sah er sich doch nun auch durch den gleichen inneren Antrieb die besondere Verpflichtung zugewiesen, dem grossen künstlerischen Genius, dessen Wirken ihm so innig am Herzen lag, den er wie einen Lehrer und Erzieher verehrte und den er hilf- und heimathlos im eigenen Vaterlande umherirren sah, eine dauernde Zuflucht in seinem Lande zu gewähren, das fernere Schaffen

desselben aber in seine schützende Hand zu nehmen. Er bestieg daher den Thron seiner Väter nicht allein mit dem warmen Wunsche, dem ihm anvertrauten Volke ein Mehrer des bürgerlichen und geistigen Heils zu werden, sondern liess auch eine seiner ersten Regierungsthaten die Berufung des Dichtercomponisten nach München sein.

Der Abgesandte des Königs suchte den Meister vergeblich in Wien und überall da, wo er nicht zu finden war, bis er ihn endlich in Stuttgart antraf. Tief niedergeschlagen und abgespannt durch die Erlebnisse und Enttäuschungen der letzten Jahre, mag Wagner die Botschaft, welche ihm nun wirklich durch die langersehnte Gunst eines deutschen Fürsten eine so ungeahnte Wendung seines Geschickes verkündete, gewiss beinahe ungläubig entgegengenommen haben. Er begab sich nach München. Als sehr bezeichnend für die ihm hier bevorstehenden Erlebnisse kann angesehen werden, dass ihn gleich am Bahnhof, bei seinem ersten Eintritt in die neue Umgebung, im Auftrage des Monarchen, — in der Person des königl. Kabinetssecretärs Hofrath Pfistermeister einer seiner künftigen heftigsten Antagonisten, empfing. Bald war es dem Künstler vergönnt, seinem hochgesinnten Beschützer Aug' in Auge zu sehen. Hier musste jeder Zweifel schwinden, der liebevollen Theilnahme des königlichen Freundes seiner Kunst konnte er freimüthig jeden seiner Wünsche äussern. Und es war ja wenig, was der »Anspruchsvolle« verlangte, ja zuvörderst nur das Eine: ein bergendes Dach über seinem Haupte, eine Scholle unter seinen Füssen, die er sein eigen nennen, von welcher er nicht vertrieben werden konnte, sowie — um seiner Lebensaufgabe sich widmen zu können — die Mittel, die ihm vom Arbeiten für die blosse Existenz befreiten. Gegen ein ihm bewilligtes Sustentationsgehalt ging er in aller Form die Verpflichtung ein, in der bayrischen Residenz seinen Wohnsitz aufzuschlagen und nöthigenfalls dem Könige seine Werke unter eigener Leitung vorzuführen, wozu er den Anfang mit seinem soeben in der Vorbereitung befindlichen »fliegenden Holländer« zu machen bereit war. Für jede weitere Durchführung seiner

künstlerischen Ziele und Zwecke fand er das feurige Entgegenkommen eines schwärmerischen Jüngers, und gleich nach den ersten Unterredungen erschloss sich ihm die volle Schönheit dieser Begegnung. Wie tief ihn dieselbe erwärmte und durchdrang, zeigen die wenige Monate später an eine bewährte Freundin geschriebenen Worte: »Was soll ich Ihnen nun sagen? Das Undenklichste und doch einzig mir Nöthige ist volle Wahrheit geworden. Im Jahre der ersten Aufführung meines Tannhäuser gebar mir eine Königin den Genius meines Lebens, der, einst in tiefster Noth, mich in das höchste Glück bringen sollte. Er ist mir vom Himmel gesendet, durch ihn bin und verstehe ich mich.«

Nach einem kurzen Besuche in Wien in geschäftlichen Angelegenheiten liess sich der Meister, um in der Nähe des königlichen Sommeraufenthaltes Schloss Berg zu weilen, in Starnberg an den lieblichen Ufern des Würmsee nieder, wo ihm der Monarch eine Villa zum Geschenk gemacht. Hier entstanden als die schönen Früchte langentbehrter Ruhe der schwungvolle, von dem begeisternden Gefühle der Dankbarkeit eingegebene »Huldigungsmarsch«, aus dessen Tönen der segnende Genius des Friedens selber zu reden scheint, und die tiefsinnige Abhandlung »über Staat und Religion«, mit ihrer geistvollen Anwendung der dem Künstler völlig zu eigen gewordenen Schopenhauerischen Philosophie auf die genannten beiden Begriffe: »Ein hochgeliebter junger Freund wünscht von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Ansichten über Staat nnd Religion seit der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849 bis 1851 sich geändert haben«, lauten die Eingangsworte der letzteren, damals noch nicht veröffentlichten Betrachtung, auf deren nähere Darlegung einzugehen wir uns für einen anderen Ort versparen. Der Künstler bekennt, dass gerade auf diesem Gebiete eine bestimmte Aeusserung um so schwieriger fiele, je älter und erfahrener man werde, und verwahrt sich ausdrücklich und unter allen Umständen dagegen, dass seinen in dieser Schrift niedergelegten Behauptungen eine »praktische« Bedeutung beigemessen werde. Dennoch besitzen wir in ihr ein Zeugniss

von der ewigen Jugend und Frische des Genius, vermöge deren er sich zu keiner Zeit mit einem Gegenstande ernstlicher Natur berührt hat, ohne dass es Geistesfunken sprühte.

So verheissungsvoll die Berufung Wagner's nach München war, verhehlte er sich doch keinen Augenblick, dass der Grund, auf welchen er zur Verwirklichung seiner ungemeinen künstlerischen Zwecke und Absichten gestellt war, zur Zeit weder ihm, noch diesen Zielen gehörte, sondern nur schrittweise erobert werden konnte. Auch die Geneigtheit eines königlichen Gönners vermochte den Antagonismus einflussreicher Parteien des Landes, die ihre Opposition selbst auf die wohlmeinendsten Schritte der Regierung richteten, noch weniger von der Person des Schützlings entfernt zu halten. Wir haben hierbei vor Allem die Agitationen des Ultramontanismus im Auge, der aus historischer Tradition sein Haupt in München kecker als anderweitig erhob. Doch sollte es sich bald zeigen, dass auch andere Elemente der bayrischen Bevölkerung an der ausserordentlichen Begünstigung eines in seinem Wirken noch so wenig verstandenen Künstlers Anstoss nahmen. Ohne in seinen persönlichen Interessen dadurch berührt zu werden, glaubte der Philister der Isarstadt dennoch zu träumen, so oft er von Neuem über das Ungewohnte des ihm in der heimathlichen Umgebung gebotenen Schauspiels in Staunen gerieth: der überall verstossene Flüchtling nun plötzlich vom hellen Schein der königlichen Gnade bestrahlt, der einstige Revolutionär als Freund behandelt von seinem angestammten Regenten. Das Stutzigwerden des Münchener Philisters aber drohte mit der in gewissen königlichen Beamtenkreisen offen zu Tage tretenden directen Eifersucht eine gefährliche Verbindung eingehen zu wollen. Hierin war die Stellung Richard Wagner's in München eine schwierigere, als in Wien: hatte er dort die Machtlosigkeit des ihm zugewandten Instinctes der Bevölkerung beklagen müssen, so vermisste er hier von Seiten eines unter jahrelangem Lachner'schen Regime gänzlich unvorbereitet gebliebenen grossen Publikums eben diesen wohlgesinnten Instinct gerade in um so höherem Masse, als ihm nun wirklich von ganz anderer Seite her die äussere Macht

zur Seite gestellt und somit der Neid gegen ihn gereizt war. Am wenigsten durfte er eine Förderung durch die Presse erwarten. Seit das angesehenste süddeutsche Pressorgan, die Augsburger Allgemeine Zeitung, vor zwanzig Jahren so hoffnungerregend für den Tannhäuser Partei ergriffen, hatte es sich allen ferneren Bestrebungen des Meisters gegenüber völlig kalt und gleichgültig, wenn nicht zurückweisend erhalten; nicht anders stand es mit den sonstigen untergeordneteren Blättern des bayrischen Königreiches. Um so erwünschter war es dem Meister, sich die Berufung ausgezeichneter befreundeter Künstler von auswärts nicht versagen zu müssen, deren Beistand ihm die Vorbereitung rüstiger künstlerischer Thaten erleichtern sollte! Bereits im Sommer 1864 empfing Hans von Bülow die Einladung Richard Wagner's zu dauernder Niederlassung in München.

Die höchste »künstlerische That«, nach deren Vollbringung Wagner sich sehnte, war nun aber eben diejenige, von der ihn seit Jahren die widrigsten und wechselvollsten Lebensumstände abgehalten hatten. Der hohe Wille des kunstbegeisterten Monarchen gewährte ihm endlich die Möglichkeit, sich getrost und freudigen Muthes seinem »Ring des Nibelungen« wieder zuzuwenden, dessen Composition vor nunmehr sieben Jahren mit dem Abschlusse des zweiten Actes des Siegfried von ihm bei Seite gelegt und nicht wiederaufgenommen worden war. Mit dem mächtigen Weckruf des Wanderers an Erda sollte er auch in sich selbst das Werk aus langem Schlummer wachrufen. Zu Beginn des Herbstes erhielt Richard Wagner bei einem Besuche in Hohenschwangau den besonderen Auftrag zur musikalischen Ausführung seiner Nibelungendichtung. Für diese Bestellung, deren Uebernahme den Meister darauf anwies, für längere Jahre jede anderweitige Arbeit, die auf sofortige Verbreitung und Honorirung durch die deutschen Theater berechnet sein konnte, bei Seite zu legen, wurden ihm unter vertragsmässigen Bedingungen Vergünstigungen zugewiesen, welche an sich dasjenige nicht überstiegen, was bayrische Könige bereits bei ähnlichen Bestellungen auf Werke der Kunst und Wissenschaft gewährt

hatten, dennoch aber bei ihrem ersten Bekanntwerden den heftigsten und unwürdigsten Neid der Landes-, und demzufolge auch der in solchem Falle stets blind nachdruckenden gesammten deutschen Journalistik entfesselten. Wagner erkannte sich hiergegen als völlig waffenlos, so sehr es ihn schmerzen musste, dass ihm der Weg zum Herzen des Volkes durch die mannigfachsten und gesuchtesten frivolen Sticheleien auf seine künstlerische und selbst private Persönlichkeit stets von Neuem versperrt werden sollte. Mit um so freudigerer Gewissheit des Gelingens erfüllte ihn die hingebende Theilnahme seines Beschützers, der es nicht in vornehmer Gönnerart dabei bewenden liess, etwas Begonnenes halb zu thun. Mit dem Auftrage für Vollendung der Composition des Nibelungencyclus stand in engstem Zusammenhange die Zusicherung eines Theaterbaues, in welchem die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters unter gleichzeitiger möglichster Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben vermieden und somit der Anforderung entsprochen würde, die der Dichtercomponist für die von ihm gemeinte wirkungsvolle Darstellung seines Werkes als unerlässlich erklärte. Endlich ward für die Heranbildung künftiger Sänger die Errichtung einer eigenen Gesangschule in München festgesetzt, ein Vorschlag, wie ihn Wagner einst schon für Dresden gemacht, als er in seinem Entwurfe für das daselbst zu errichtende »Nationaltheater für das Königreich Sachsen« die Uebersiedelung des Leipziger Conservatoriums nach Dresden befürwortet hatte. In ähnlicher Weise sollte hier vorläufig etwa das kgl. Residenztheater für die Uebungen der Eleven zur Verfügung gestellt werden, während die als reif aus der Anstalt entlassenen Zöglinge unmittelbar auf der zu errichtenden Musterbühne Verwendung zu finden bestimmt sein würden.

Jetzt endlich war denn auch der Zeitpunkt gekommen, an welchem sich die so lange verzögerte Aufführung von »Tristan und Isolde« verwirklichen konnte. Mit ihr war der Anfang eines weiteren segensreichen Kunstwirkens zu machen. Vergeblich waren alle bisherigen Anläufe in Karlsruhe und

Wien, in Prag und Weimar gewesen; das Schicksal hatte es mit dem Werke anders beschlossen. »Die Ausführung jedes bis dahin entworfenen Planes, wäre sie geglückt, hätte die Frage, um die es sich bei der Aufführung dieses Werkes handelte, nicht vollkommen rein gelöst,« schrieb Wagner selbst bald darauf in der Erinnerung der mit demselben überstandenen martervollen Schwierigkeiten. Diese Lösung so rein, als irgend die Umstände der Gegenwart es ermöglichten, zu bewirken, war ihm vorbehalten geblieben. »Als mich Alles verliess, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunst; es rief dem preisgegebenen Künstler zu: Was du schaffst, will ich! Und diesmal ward der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines — Königs!« In Wahrheit aber bedurfte es eines solchen königlichen Willens, um endlich das angefochtene und in ganz Deutschland als unaufführbar geltende Werk für die allernächste Zeit, den folgenden Sommer, unter Mitwirkung Ludwig Schnorr's, zur Darstellung zu bestimmen. Auch dieser Beschluss ward schon im September 1864 gefasst und sofort verbreitete sich die Nachricht davon in alle Welt: als in Aussicht genommene Vertreterin der Isolde wurde damals sehr allgemein Fräulein Tietgens aus London genannt.

Nach alledem empfand der vielumhergeirrte, lange heimathlose Meister ungeachtet der zahlreichen bereits gegen ihn spielenden Plänkeleien und Anfechtungen ein inniges und wahres Bedürfniss, sich, unter dem Schutze eines wechselseitig auch ihn begeisternden Fürsten, in dessen Lande gänzlich heimisch und volksangehörig zu fühlen. Alsbald nach Empfang der königlichen Genehmigung zu seiner Naturalisirung als Bayer ertheilte er die dafür nöthigen Aufträge und liess sich im October desselben Jahres in München nieder. Mit Unrecht ist ihm als Stolz ausgelegt worden, dass es ihm nicht gelang, mit den einheimischen künstlerischen und insbesondere musikalischen Elementen der bayrischen Residenz in nähere Beziehungen zu treten. Von je an grosse Zurückgezogenheit dem öffentlichen Leben gegenüber gewöhnt, meist kränklich und an den Nachwehen leiden-

voller Jahre siechend, musste er in den ersten Zeiten seiner Münchener Ansiedelung es sich für später aufsparen, seinem aufrichtigen Verlangen nach Befreundung in weiteren Kreisen gerecht zu werden. Nur zu bald aber wurde ihm die Anknüpfung solcher Beziehungen erschwert. Zu gewaltig war der Umschlag der hilflosen Lage, in welcher der Dichter-Componist sich noch eben befunden, in das freundliche Behagen, welches jetzt sein äusseres Dasein umgab, um nicht der Missgunst zum Opfer zu fallen. Selbst seine ihm durch die Huld des Monarchen zugewiesene anmuthige Wohnung vor den Propyläen wurde der Gegenstand des Stadtklatsches; über ihn in Umlauf gesetzte Geschichtchen und Scandälchen aller Art mussten dazu dienen, ihm die Sympathieen der Münchener zu entfremden. Gewiss konnte dies Alles nicht ohne Rückwirkung auf die Unbefangenheit Richard Wagner's bleiben und musste ihn vielmehr zu seinem eigenen Bedauern, wo man ihm nicht entgegenkam, zur Zurückhaltung bestimmen. Für die Anstifter dieses Missverhältnisses zwischen Künstler und Publikum konnte nichts erwünschter sein.

Bald nach seiner Niederlassung an dem neuen Wohnorte empfing der Meister den Besuch Franz Liszt's, den er seit 1861 nicht wiedergesehen, da Letzteren aus seiner Zurückgezogenheit in Rom soeben das Karlsruher Musikfest zum ersten Male seit Jahren wieder nach Deutschland gerufen hatte. Die Uebersiedelung Bülow's von Berlin nach München war dagegen durch eine Erkrankung desselben lange verzögert worden. Als er Ende October der an ihn ergangenen Einladung Wagner's Folge leistete, wurde er sogleich dem Könige vorgestellt und durch seine Ernennung zum Vorspieler desselben für München gewonnen.

Die erste eigene öffentliche Bethätigung Wagner's war die Aufführung des »fliegenden Holländers«, welcher schon vor seiner Berufung nach München in Angriff genommen und einstweilen bei Seite gelegt worden war. Die Rollen der Oper waren in den Händen der Herren Kindermann (Holländer), Fischer (Daland), Richard (Erik), Bohlig (Steuermann) und der Damen Stehle (Senta) und Seehofer (Mary). Schon zur

Generalprobe war ein zahlreiches Publikum zugelassen worden. Der Componist eröffnete sie mit einer Ansprache an das Orchester, in welcher er die Thatsache constatirte, es seien jetzt, wo sein Werk zur ersten Darstellung in München gelange, eben fünf und zwanzig Jahre her, dass er die Partitur desselben von Paris aus der hiesigen Hoftheaterintendanz eingesandt, diese sie ihm aber mit dem Bemerken zurückgeschickt habe, die Oper eigne sich nicht für Deutschland. Am Sonntag den 4. December fand die erste Aufführung statt, unter der persönlichen Leitung des Meisters, der nach dem zweiten und letzten Acte lebhaft gerufen wurde. Eine Woche später, (den 11. Decbr.) dirigirte Wagner eine Musikaufführung im Hoftheater, in welcher die Faustouvertüre, Fragmente aus den Meistersingern, aus Tristan, der Walküre, Siegfried und zum Schlusse die Tannhäuserouvertüre zur Execution gelangten. Wiederholt hat sich der Meister über die kgl. Hofkapelle, als eine dankenswerthe Schöpfung Franz Lachner's, aufs Anerkennendste geäussert; auch diesmal mochten ihn die Leistungen desselben zufriedenstellen. Der Erfolg war in Anbetracht des gespendeten Beifalls ein günstiger zu nennen, wiewohl das Concert keineswegs vor gedrängt vollem Hause stattfand. *) Mit der Aufnahme derselben Tonstücke in Wien war ihr Empfang in der

*) In der Kritik passirte manches Unglück, wie recht und billig. Ein redlicher Münchener Kritiker bezeichnete z. B. Siegfrieds Schmiedelieder als ungemein frisch gedacht, aber der Aufwand so ungeheurer Tonmassen entspräche nicht der geringfügigen Handlung: »Warum so colossaler Lärm, wenn Siegfried sich ein Schwert schmiedet? Was blieb dem Componisten noch, wenn er den Lärm einer wilden Schlacht schildern sollte?« Zweierlei entging hierbei seiner Beachtung: zunächst dass die Art des Wagner'schen Schaffens in ihren Stoffen schwerlich jemals Anlass finden werde, ein solches Schlachtstück zu geben und sich schon desshalb für die höchste Machtentfaltung ihres Ausdruckes wohl oder übel einen anderen Anlass suchen müsse; besonders aber, dass der concentus multorum im vorausgesetzten Schlachtgetümmel zum höchsten Thatendrange in der Brust des Einzelnen nur in einem quantitativen Verhältnisse steht, welches für die Energie des musikalischen Ausdruckes nicht in Betracht kommt!

Isarstadt noch nicht zu vergleichen. In den Reihen der Versammelten sass mancher gegenwärtige und mancher zukünftige enthusiastische Freund der Schöpfungen Wagner's; der ächte Münchener Philister erhielt sich aber lieber noch in vorsichtiger Zurückhaltung gegen das Neue, welches er zugleich als das Grosse zu erkennen — sagen wir, noch nicht das Verständniss oder das Vertrauen besass? Unleugbar fand Wagner vor zwölf Jahren in München ein für sein Schaffen weit weniger vorbereitetes Publikum, als in Wien. Dennoch bleibt es eigenthümlich, wie das Publikum aller deutschen Städte zum Verständniss der eben noch als schwierig und dunkel verschrieenen Wagner'schen Musik jedesmal von dem Augenblick an gelangte, wo es sich entschloss, ihr gegenüber unbefangen zu sein und sich ein Herz zu ihr zu fassen. Auch in München ist es nicht anders zugegangen und die Begeisterung für die Werke des Componisten hat sich auffallend gleichzeitig mit dem Abstreifen künstlich erzeugter Vorurtheile eingestellt. — Ein weiteres von Wagner am 1. Februar 1865 im Residenztheater dirigirtes Concert fand vor einem kleinen durch den König geladenen Kreise statt und brachte gleichfalls nur Compositionen des Meisters.

Zu Beginn des Jahres war Gottfried Semper aus Zürich eingetroffen und vom Könige zur Berathschlagung über den Bau des für das Nibelungenwerk zu errichtenden Theaters empfangen worden. Dem auf dem Gebiete der Bühnenarchitectur vorzüglich erfahrenen, von Wagner selbst für den besonderen Zweck empfohlenen Meister ward der Auftrag zu Plänen für die Herrichtung eines allen Intentionen des Dichtercomponisten entsprechenden Theaterraums mit unsichtbarem Orchester und amphitheatralischer Einrichtung für die Zuschauer ertheilt und sein Vorschlag genehmigt, eine provisorische Construction dieser Art, sobald sich dies als thunlich erwiese, in einem der Flügel des Münchener Ausstellungsgebäudes herstellen zu dürfen. Hiermit war der erste vorbereitende Schritt für die einstige musterhafte Aufführung des grossen Werkes durch Anordnung für die Errichtung des dazu nöthigen Gehäuses geschehen. Um auch den Bemühungen

zur Heranbildung der Sänger und Darsteller für dasselbe die erforderliche Grundlage zu gewähren, unternahm Richard Wagner die Abfassung seines »Berichts an Se. Majestät König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.« Er glaubte in diesem Schriftstücke seine schärfsten Ansichten in manchen Punkten zurückhalten, und die mancherlei entgegenstehenden Interessen durch eine gemüthliche Anerkennung geringer und selbst zweifelhafter Verdienste, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung seiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben bestimmen zu sollen. Unter welchen sonderbaren begleitenden Umständen gleichwohl dieser Versuch eines Compromisses mit den bestehenden Münchener Musik- und Theaterverhältnissen, um auf ihrer Grundlage das Fundament für die Begründung einer deutschen Kunst zu errichten, vor sich ging, werden wir bei anderer Gelegenheit betrachten, wenn wir eben diese bereits mehrfach berührten äusseren Verhältnisse in ihrem weiteren Zusammenhange ausführlicher werden berücksichtigen können. Gerade die Audienz Semper's diente dazu, im Laufe desselben Monats Februar in einem wahrhaft zügellosen Zeitungsscandal der giftigen Verleumdung und Anfeindung einmal alle Schleusen zu öffnen und allen Schlamm aus dem tiefen Abgrunde der Missgunst aufzuwühlen.

Anderer Art waren die Eindrücke, welche — ebenfalls während der Abfassung der genannten Gedenkschrift — der erneute künstlerische Verkehr mit Ludwig Schnorr herbeiführte. Um der nöthigen Besprechungen der alsbald in Angriff zu nehmenden Tristanaufführung willen stellte sich der treffliche Sänger bereits Anfang März zu einem kürzeren Besuche in München ein. Seine Anwesenheit veranlasste eine im Uebrigen nicht weiter vorbereitete Aufführung des Tannhäuser, in welcher er mit nur einer Theaterprobe die Hauptrolle übernahm. Im Allgemeinen musste ihm Wagner seine betrübende Erfahrung davon mittheilen, wie unbefriedigend der bisherige Erfolg seines Tannhäuser für ihn ausgefallen sei und die Aufgabe der Hauptpartie von ihren Darstellern in

einem wichtigsten Punkte noch immer für unbegriffen gehalten werden müsse. Er hoffe sich hierbei auf die bereits vor langen Jahren von ihm veröffentlichte kleine Schrift über die Aufführung eben dieses Werkes berufen zu können und war erstaunt zu erfahren, dass selbst ein so tief ernstlicher Künstler, wie Schnorr, von derselben nicht die mindeste Kenntniss empfangen hatte. Da ihm selbst kein Exemplar der einst in Zürich auf seine Kosten im Drucke hergestellten Broschüre mehr zu Gebote stand, erbat er sich ein solches von der Intendanz des Hoftheaters, welchem er vor zwölf Jahren zur Vertheilung an Dirigenten und Sänger sechs Exemplare davon zugesandt hatte. Das Räthsel, weswegen weder Schnorr noch einer der Wagner bisher begegneten Darsteller dieser Rolle von dieser Schrift etwas wusste, löste sich sehr einfach: alle sechs Exemplare fanden sich unberührt, aber wohlverwahrt im Archiv des Theaters.*) Als Grundzug des darzustellenden Charakters bezeichnete er Schnorr nun mündlich die »höchste Energie des Entzückens und der Zerknirschung, ohne jede gemüthliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt, im Wechsel.« So sollte er in der ersten Scene mit Venus alles Vorhergehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entscheidenden Ausruf: »Mein Heil ruht in Maria!« auffassen. Dieses »Maria!« müsse mit solcher Gewalt auftreten, dass aus ihm das Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entzückung in das heimische Thal als nothwendige Folge erscheine. Mit diesem Ausruf habe er die Stellung des in erhabener Ekstase Entrückten anzunehmen, und in ihr solle er regungslos verbleiben, ja sogar bis zu seinem Zusammenbrechen und bis zur Anrede der später auftretenden Ritter nicht die Stelle wechseln. Wie er diese bisher noch stets als unausführbar zurückgewiesene Aufgabe zu lösen habe, versprach ihm der Meister während der Theaterprobe, wo er sich auf der Bühne unmittelbar neben ihm aufstellen wolle, unmittelbar anzugeben. So geschah es. Tact für Tact der Musik und den Vorgängen der Scene vom Liede des Hirten

*) Vgl. Bd. I. pag. 357.

bis zum Vorüberzug der Pilger folgend, flüsterte ihm Wagner die von ihm gemeinten inneren Vorgänge in den Empfindungen des Entzückten zu. Seinen kurzen Angaben folgte als Erwiderung ein ebenso flüchtiger Blick Schnorr's, welcher dem Meister in seiner begeisterten Innigkeit selbst neue Eingebungen über sein eigenes Werk zu geben vermochte, so dass er an einem allerdings noch unerlebten Beispiele inne ward, »von welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller unmittelbarer Verkehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Naturen sich vollständig ergänzen.«

»Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den Tannhäuser«, erzählt Wagner. Vollends dünkte nach der am folgenden Abend (den 5. März) stattfindenden Aufführung, welcher auch der König beiwohnte, ein Wort des Lobes oder der Anerkennung dem Meister zu gering. Hatte er doch durch die Darstellung des Freundes einen Blick in sein eigenes Schaffen geworfen, wie er vielleicht vor ihm noch keinem Künstler möglich gewesen. Keinen Augenblick verlor sich in der ganzen Leistung das eigenthümliche Dämonische in Wonne und Schmerz, als die unmittelbare Folge der verständnissvoll erfassten »höchsten Energie des Entzückens und der Zerknirschung«, und rief vielmehr im dritten Acte beim erneuten Ausbruche des Wahnsinns das zauberhafte Wiedererscheinen der Venus fast mit derselben zwingenden Gewalt hervor, wie in der ersten Scene der Anruf der Maria die heimische Tageswelt. Die so oft vergebens von Wagner begehrte, entscheidend wichtige Stelle des zweiten Finale: »Zum Heil den Sündigen zu führen«, trug zum ersten Male Schnorr mit dem erschütternden Ausdrucke vor, welcher den Helden plötzlich aus einem Gegenstande des Abscheus zum Inbegriff des Mitleidswerthen machte. Im letzten Verzweiflungsrasen des dritten Actes war er »wahrhaft entsetzlich« und Wagner glaubt nicht, »dass Kean und Ludwig Devrient im Lear zu grösserer Gewalt sich gesteigert haben mögen.« Der verstorbene Peter Cornelius bemerkt einmal, der Abend, an welchem Schnorr den Tannhäuser, um dem geheimsten Wollen des verehrten Meisters gerecht zu werden, mit Hintansetzung eigener früherer Ueberzeugungen, in einer von

seiner früheren Auffassung ganz verschiedenen Weise gab, würde ihm ewig unvergesslich bleiben. Sehr belehrend war dagegen für Wagner die Beobachtung des Eindrucks, den dieselbe Aufführung auf das Publikum machte. Vieles, wie die fast stumme Scene nach der Entzauberung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und veranlasste stürmische Ausbrüche der ungetheilten allgemeinen Empfindung. Im Ganzen nahm er jedoch mehr nur Erstaunen und Verwunderung wahr. Namentlich das ganz Neue, wie die bisher immer ausgelassene Stelle im zweiten Finale wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast befremdend. *) Wohl konnte er dieser Beobachtung gegenüber von einer »Verweichlichung, ja Verlüderlichung des öffentlichen Geschmackes« sprechen, gegen welche er im Verein mit dem künstlerischen Freunde, im schlichten Einverständnisse über das Wahre und Richtige, schweigsam schaffend auszudauern hatte. Nach kurzem Aufenthalt reiste Schnorr wieder nach Dresden ab; einen Monat später sollte er zu den gemeinschaftlichen Vorübungen für den Tristan wiederkehren.

Auch diese Erfahrungen gehörten zu den Eindrücken, welche die Entstehung des Berichts über die Münchener Musikschule begleiteten. Wir wenden uns jetzt zu dieser Schrift zurück, deren Nachwort Wagner am 31. März 1865 unterzeichnete. Ihr Inhalt ist in seinen Hauptzügen der folgende: In der gebräuchlichen Benennung einer solchen Schule als »Conservatorium« liege der Charakter der von ihr geforderten Wirksamkeit bezeichnet; sie solle den classischen Stil

*) Von einem sonst geistig nicht unbegabten Freunde, erzählt der Meister, habe er bei Gelegenheit dieser Aufführung sich geradewegs darüber belehren lassen müssen, er habe eigentlich kein Recht dazu, den Tannhäuser auf seine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie seine Freunde, welche das Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, dass die bisherige, wenn auch ihm nicht genügende Auffassung im Grunde die richtige sei! Der Einwurf der Albernheit solcher Behauptungen wurde mit freundlich nachsichtsvollem Achselzucken dahingenommen, um dabei verbleiben zu können.

einer reifen Entwickelung der Kunst »conserviren.« Conservatorien für Musik sähen wir daher zuerst in Italien begründet, zu einer Zeit, wo die italienische Gesangsmusik eine so bestimmte formelle Entwickelung genommen, dass selbst in ihrer heutigen grössten Entartung die Form derselben als wesentlich unverändert erhalten angenommen werden kann. Auch die Wirksamkeit des berühmten Conservatoriums in Paris konnte sich auf die Erhaltung einer den französischen Geschmack classisch geltenden Vortragsweise für die Werke grosser Meister begründen, welche den combinirten französischen Stil zu einem charakteristischen Abschlusse seiner Tendenz gebracht hatten. Die Conservatorien von Neapel, Mailand und Paris erhielten und pflegten, was die Theater von St. Carlo, della Scala und der Académie de musique zuvor unter der Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur gültigen classischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen herangebildet hatten. Wo sei nun das entsprechende massgebende Kunstinstitut in und für Deutschland? In unseren deutschen Schulen sei ein classischer Stil nicht zu erhalten und zu pflegen, weil er in unseren öffentlichen Kunstanstalten vollkommen unbekannt oder unvertreten ist. In unseren Operntheatern ahmen wir auf schlechte und entstellende Weise das Ausland nach. Welche Vortragsweise habe dieser Erscheinung gegenüber ein deutsches »Conservatorium« für Musik zu »conserviren«? In der Berufung auf die Werke Gluck's und Mozart's liesse sich der eigentliche grundverderbliche Irrthum der Deutschen erkennen. An nichts könnten wir heutzutage die Schwäche der Leistungen unserer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der vollendeten Lebens- und Farblosigkeit der Aufführungen gerade dieser Meister. Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu Gluck's und Mozart's Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich der italienischen Schulen begründete, sei seitdem, gerade in Deutschland nirgends gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Stiles (Italien) verloren gegangen. Den verwirrenden Einflüssen fremder Stilarten, welche in jeder Form den Geschmack des deutschen Publikums irreleiten,

stellte sich nirgends ein Sammelpunkt deutscher Bildung entgegen, selbst die bedeutendsten deutschen Theater blieben in der abhängigen Stellung, welche die französischen Provinzialtheater gegenüber Paris einnehmen. Unstreitig sei es am wichtigsten, dass in irgend einem geeigneten Centrum deutschen Lebens eine für die Aufführung von Werken deutschen Stiles mustergültige Institutionen und zwar für theatralische Vorführungen, ins Leben gerufen werde. Durchaus erfolglos wäre es, einem der bestehenden grösseren Theater, welche jahraus, jahrein, ohne Unterbrechung, für die Unterhaltung eines bestimmten städtischen Publikums zu sorgen genöthigt seien, diese bildende Tendenz als Richtschnur seiner Leistungen vorschreiben zu wollen: vielmehr sei die Iniative hierfür einzig der Institution von zu veranstaltenden Musteraufführungen zuzuertheilen, zu welchen die jedesmal vorhandenen besten Kräfte der deutschen Theater zusammengefasst würden. Dies die einleitenden Gedanken, die wir ihrer besonderen Wichtigkeit wegen ausführlicher wiederzugeben versucht haben, obgleich sie den im Vorworte zur Dichtung des Nibelungenringes gegebenen Darlegungen aufs Innigste verwandt sind. Die Stellung, welche nach diesen Ausführungen einer deutsche Musikschule zugewiesen werden müsse, würde sich im Wesentlichen auf die vorbereitende Mithülfe zur Gründung der erwähnten Institution beschränken, da erst durch sie ein der Conservirung bedürftiger gültiger Stil für den Vortrag von Werken entschieden deutscher Originalität begründet werden könne. Hervorzuheben ist im Verlaufe der Schrift die streng praktische Auffassung des zu lösenden Problems, die in ihren Forderungen nicht über das Nothwendigste hinausgeht und stets mit voller Schärfe im Auge behält, dass es sich bei Stiftung dieser Schule nicht um eine rein wissenschaftliche Anstalt handle; weshalb für die letzte Erreichung ihrer Zwecke akademische Vorträge u. dgl. über Aesthetik der Tonkunst oder Geschichte der Musik zurückgewiesen werden: »Die wahre Aesthetik der Tonkunst und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Aufführungen der Werke der classischen Musik zu lehren.« Den

Kern des Memorials bildet die Forderung der Reduction des bisherigen »Conservatoriums« auf eine Gesangschule, von welcher dasselbe ausgegangen sei (mit sichtlicher Befriedigung hebt Wagner hierbei hervor, dass er mit diesem Wunsche »der weisen Ansicht des Generalmusikdirektors Franz Lachner beitrete«). Erst in weiteren Phasen könne aus der Gesangschule sich eine Theaterschule und ein Orchesterinstitut entwickeln.

Die Ausbildung der Gesangkunst sei bei uns Deutschen ganz besonders schwierig, wovon der Grund am nachweisbarsten in der Eigenthümlichkeit der Sprache liege. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf Kosten der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vocalen, eingeengt von zwar höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus rücksichtslos gehäuften Consonanten, lasse das Modell des italienischen Gesanges nicht auf sich anwenden. Die richtige Entwickelung eines Gesangvortrages auf Grund der deutschen Sprache könne nur glücken durch ununterbrochene Uebung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der Charakter dieses Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vocalismus gegenüber als energisch sprechender Accent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein. Dass hierbei ein Verkümmern des Gesangwohllauts nicht aufkommen dürfe, verstehe sich von selbst. In das Studium der Gesangsschule werde daher ein, dieses besonderen Zweckes sich wohl bewusstes, Befassen mit dem italienischen Gesange auch inbegriffen sein und zwar unter Anwendung der italienischen Sprache. Unerlässlich sei es ferner, dass der Sänger auch ein guter Musiker sei; den Gesangunterricht habe daher eine theoretische Belehrung und praktische Uebung in der Harmonie zu ergänzen. Endlich fiele auch die rhetorische und gymnastische Ausbildung des Sängers bereits in das Gebiet der Anfangsgründe des Gesangunterrichts. — Ungleich besser, als auf dem Gebiete des Gesanges, stünde es dagegen bei uns im Instrumentalfache. Jedes bedeutende Orchester besitze

für jedes Instrument einen Meister, bei welchem der Schüler die Technik seines erwählten Instrumentes bis zur grössten Fertigkeit erlernen könne. Es sei demnach kein Grund, hieraus einen besonderen Zweig des Unterrichts an der Musikschule zu bilden. Sei aber diese Technik erreicht, so trete der Fall ein, wo selbst unsere besten Orchester noch nicht zum »Conserviren« berechtigt wären, sondern wo für die Art des Vortrags die Wirksamkeit einer höheren Musikschule zur Mithülfe an der Ausbildung eines classich deutschen Musikstiles von ernster Wichtigkeit werde. Zur Beleuchtung dieses Satzes folgt als eine längere interessante Episode eine Betrachtung des deutschen Concertwesens und des in demselben wegen fehlender Tradition und durch Sorglosigkeit im Einstudiren entstandenen »Mangels an classischem Vortrage für die Werke unserer classischen Meister.« Von erspriesslicher Wirksamkeit könne deshalb eine Musikschule nur dann sein, wenn sie sich ausschliesslich auf die Pflege der Kunst des Vortrages beschränke. Bei ihrer Erweiterung wäre aus diesem Grunde eine ganz besondere Sorgfalt auf den richtigen Klavierunterricht zu wenden, da auf keinem anderen einzelnen Instrumente der Gedanke der complicirten modernen Musik klarer verdeutlicht werden könne, als durch den sinnreich combinirten Mechanismus des Klaviers. Auch hierbei sollte jedoch die Ausbildung der reinen Virtuosität dem Privatunterricht zugewiesen werden, und der Unterricht im schönen und richtigen Vortrage der classischen Klaviermusik einerseits — zum Zwecke der Einwirkung auf die Geschmacksrichtung des zahlreichen Dilettantenpublikums — die Bildung guter Klavierlehrer, andererseits guter Orchester- und Chor-Dirigenten bewirken. Am Klavier und unter genauem Bekanntwerden mit unserer so höchst bedeutenden Klaviercompositionsliteratur wird der spätere musikalische Dirigent sich die ästhetischen Mittel zur Beherrschung des complicirten Vortrags von grösseren Tonstücken aneignen und sich am Zweckmässigsten für seine entscheidend wichtige Wirksamkeit vorbereiten. Hiermit wäre derjenige Höhepunkt der vorbereitenden Ausbildung erreicht, welchem sich, zur letzten

Ergänzung, nach dem bereits erwähnten Urtheile des Meisters, akademische Vorträge über »Geschichte der Musik« und »Aesthetik der Tonkunst« so übel ausnehmen würden. Statt ihrer solle, als die wahre Geschichte der Musik, der in unseren Concertanstalten (z. B. in den sog. »historischen« Concerten) bunt durcheinander geworfene Schatz der Musikliteratur aller Zeiten und Völker in zweckmässiger Nebeneinanderstellung und Folge, zunächst zur Belehrung und Bildung der Schüler, in der Weise zur Aufführung gebracht werden, dass den bei dieser Aufführung Betheiligten, durch Uebung im richtigen Vortrage, Werth und Gehalt dieser Werke erschlossen werde, unter stufenweisem Vorschreiten von den älteren bis zu den neuesten Epochen der Musik. An ihnen solle aber auch das Publikum nicht allein theilnehmen, sondern selbst, wo in der Schule noch Zweifel über die richtige Vortragsweise dieses oder jenes Musikwerkes bestehen, durch sein vom Schulstudium nicht befangenes instinctives Laiengefühl den Ausschlag geben. Diese wichtigen Zusammenkünfte der Ausübenden mit der Oeffentlichkeit würden sodann die Stelle der jetzt überall gepflegten classischen oder gemischten Concertunterhaltungen einnehmen und die Schule durch das Dargebot des vollendetsten musikalischen Kunstgenusses ihren bildenden Einfluss unmittelbar auf das Publikum selbst ausdehnen. — Um jedoch die stilbildende Richtung nicht einseitig auf den Concertsaal abzuschliessen, wird auch das Theater in den Kreis der Betrachtung gezogen. Die Oper ist bereits in den einleitenden Worten behandelt; es bleibt noch die Frage nach der Stilgemässheit des sog. recitirenden Schauspiels übrig. Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangstil in Italien und Paris studirt werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelsten Dichtungen sich dem Schauspiele zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verse, für die Wiedergabe ihres freien und rein menschlichen Pathos auch nicht die Andeutung einer Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Die hoffnungerweckende, naturwüchsige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts sei von

dem Erscheinen des Goethe- und Schiller'schen höheren Dramas einem jähen Verfalle zugeeilt. Unfähig, diese Dichter in der Weise sich anzueignen, dass aus der richtigen Lösung der von ihnen gestellten Aufgaben ein gültiger, wahrhafter Stil sich entwickeln konnte, verfiel man auch hier auf das Experimentiren mit der Darstellung der dramatischen Werke aller Zeiten und Nationen. Sobald dagegen als unverrückbare Norm das Eine festgehalten würde, Alles, was im Theater gegeben werde, gut und richtig zu geben, würde allein hierdurch die Seite des fernerhin gültigen Repertoirs bezeichnet, welche sich einzig dieser Bemühung lohne. Stelle sich nun der Erfolg der Gesangschule als günstig heraus, so würde die Bedeutung und Wirksamkeit des bereits für den Unterricht der Sänger herbeigezogenen Lehrers der Sprache und Declamation von selbst darauf hinweisen, seine Thätigkeit auch auf die Ausbildung von Jüngern der reinen Schauspielkunst auszudehnen. Der Mitgenuss des Unterrichts der Schauspielschule würde nun aber auch den Zöglingen der Gesangschule für eine dramatische Laufbahn zu Gute kommen und mit der Constituirung der Theaterschule die zweite Phase der Gesangschule erreicht sein. Als dritte Phase wird ihre Entwickelung zum Orchesterinstitute bezeichnet, als welche ohne wesentliche Vermehrung des angestellten Personales verwirklicht werden könne. Es habe nämlich keinen Sinn, neben einer officiellen Musikschule einen sich selbst überlassenen Privatlehrerstand für den musikalischen Unterricht bestehen zu lassen. Nur dann könne die Musikschule ihrer wiederholt bezeichneten Tendenz entsprechen, wenn sie durch ihren belebenden Einfluss die ganze Geschmacksrichtung mindestens der Stadt, in welcher sie wirkt, beherrsche. Daher solle sie sämmtliche Musiklehrer Münchens zur Mitwirksamkeit für ihre Zwecke heranziehen und sich durch Organisation des Musikunterrichts und Einprägung ihrer Tendenzen zum dirigirenden Haupte der zerstreuten Glieder machen. Hierbei werde das selbständige Bestehen des Orchesters und des Theaters, als Administrativcomplexe für sich, ganz unberührt gedacht; der Einfluss der Schule solle sich lediglich auf den Geist

der Leistungen beider Institute äussern. Auf der Höhe der wahrhaft conservativen Tendenz: »die classischen Werke der Vergangenheit durch Feststellung und Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise zu fördern und zu erhalten«, angelangt, würde die Musikschule, als wirkliches »Conservatorium« wirkend, auch auf die weitere Entwickelung der Kunst einen anregenden und ermöglichenden Einfluss üben. Hierin sei dem Deutschen eine grosse Aufgabe vorbehalten: »Dass wir Bach und Beethoven, Goethe und Schiller uns nur incorrect vorzuführen vermögen, zeigt klar, wie hoch die Anlage des deutschen Geistes über die Beschränkung der Verhältnisse durch Zeit und Raum erhaben ist. Während der italienische und französische Künstler inmitten seines Volkes im Triumph getragen wird, gleicht der edle deutsche Meister Friedrich dem Grossen, als er bei Kollin allein zum Angriff einer Schanze vorrückte, und erst beim Umsehen gewahr wurde, dass seine Grenadiere weit zurückblieben. Diese Schlacht war verloren, aber noch in demselben Jahre schlug sein kleines Heer die wunderbaren Schlachten bei Rossbach und Leuthen, zum Staunen aller Welt.« — In diesem Sinne kehrt Wagner am Schlusse der Schrift auf die in der Einleitung bereits vorgeschlagene Institution zurück, deren Begründung der eigentlich krönende Abschluss des mit Errichtung der Musikschule begonnenen Baues sein würde.

Wir stehen abermals am Ende eines Versuches, eine der Anregungen des Meisters in ihren Grundideen zu reproduciren; mit dem Bewusstsein, dem Leser zwar den leitenden Faden der Betrachtungen, nicht aber das Geringste von dem grossen Geiste gegeben zu haben, der in ihnen lebt und sich jedem Extractions- und Destillationsprocesse entzieht. Wer insbesondere aus den Schlussbetrachtungen der Schrift, deren Wiedergabe wir uns ganz versagen mussten, aus den unzerstörbaren Hoffnungen Wagner's auf den deutschen Sinn für wahre Poesie und Musik, aus der sorgfältigsten Mitberücksichtigung der localen Kunstzustände der bayrischen Hauptstadt, sich nicht von dem warmen Hauche der Liebe für deutsches Volk und

deutsche Kunst angeweht fühlt, dem wird vor allem der schneidende Contrast entgehen, der zwischen jenen Hoffnungen und den bereits angedeuteten die Abfassung dieser Schrift begleitenden äusseren Lebenserfahrungen bestand. Und dies wäre zu bedauern: denn die Grösse Wagner's beruht nicht allein in seinem Genie.

Zur Beseitigung der namhaften Schwierigkeiten, welche sich dem Plane des Meisters vorzüglich durch die von ihm geforderte völlige Beseitigung der bestehenden Einrichtungen des Münchener Conservatoriums und die hierbei zu beobachtenden persönlichen Rücksichtsnahmen entgegenstellten, hatte Wagner selbst die Einsetzung einer Commission von sachverständigen und gewissenhaften Männern gewünscht, die sich auf Grundlage seines Berichtes über geeignete Vorschläge zur Reform der Anstalt einigen sollte. Unter dem Vorsitze des Intendanten v. Perfall hielt diese Commission, zu deren Gliedern ausser Wagner und Bülow auch Franz Lachner und der bekannte W. H. Riehl gehörten, am folgenden 24. April ihre erste Sitzung und soll sich zuvörderst in der Ablehnung der Wagner'schen Vorschläge als zu kostspielig »geeinigt« haben. Die weiteren Schicksale der Münchener Musikschule gehören nicht unmittelbar in den Rahmen unserer, dem Leben des Meisters gewidmeten Darstellung. Der eifrigen Sorge des Königs gelang es zwei Jahre später (1867), die Anstalt unter Oberleitung Hans von Bülow's in's Leben zu rufen; ihre ganz ausnahmsweise bedeutenden Leistungen erlitten einen empfindlichen Abbruch, als dem überaus verdienten Director nach weiteren zwei Jahren durch allerlei unterirdische Wühlereien der Aufenthalt in München unmöglich gemacht wurde.

II.

Aufführung des Tristan.

Gemeinschaftliche Vorübungen. Einladung zur Münchener Tristanaufführung. Unerwarteter Aufschub derselben. Vier Aufführungen. Schnorr's Rückkehr nach Dresden und plötzliches Ende. Situation Wagner's in München.

Bereits Anfang April traf Schnorr zur Aufnahme der Tristanvorübungen in München ein, begleitet von seiner trefflichen Gattin, Malvina Schnorr, geb. Garrigues, welche eigens zur Darstellung der weiblichen Hauptrolle des Werkes aus mehrjähriger Zurückgezogenheit in das Privatleben wieder hervortrat. Von den übrigen Partieen war die des Kurwenal in den Händen Anton Mitterwurzer's, dem alten Freunde und Kunstkampfgenossen des Dichtercomponisten; König Marke wurde von Zottmayer aus Prag, Brangäne von der Münchener Hofopernsängerin Frl. Deinet gesungen, die kleineren Rollen von den Herren Heinrich und Simons, Hartmann und Bohlig. Die Aufführungen sollten gänzlich ausserhalb des Repertoires stattfinden, um eben hierdurch gänzlich mustergültige werden zu können. Als Local, in welchem die Veranstaltungen für das ernste künstlerische Vorhaben von allen störenden Einflüssen eines täglichen Theaterbetriebes frei erhalten werden konnten, war Wagner das trauliche kgl. Residenztheater zur ausschliesslichen Benutzung überlassen: in ihm ward Alles sorgsam für die Bedürfnisse einer innigen, klaren und traut-

verständlichen Aufführung nach des Künstlers eigenen Angaben hergerichtet. Hier stand ihm das kgl. Hoforchester zu zahlreichen Proben fast täglich zur Verfügung; hier konnte die erstrebte künstlerische Feinheit und Correctheit des Vortrages in voller Musse und ohne Anstrengung bewerkstelligt werden. Zur Erleichterung eines fördernden Ueberblickes über die Gesammtleistung der vereinigten Künstlerkörperschaft stand dem Meister für die Führung des Orchesters, als zweites musikalisches Ich, Hans von Bülow zur Seite, mit der so vielen Musikern noch so räthselhaft dünkenden Partitur bis zum Auswendigwissen jedes kleinen Bruchtheiles bekannt; so dass Wagner gerade in Betreff des Tristan über ihn äussern konnte, er habe »das Unmögliche geleistet, indem er einen spielbaren Klavierauszug dieser Partitur zu Stande brachte, von dem noch Keiner begriffe, wie er dies angefangen habe.« Für schöne Decorationen und feine charakteristische Costüme war mit Eifer gesorgt.

Höher aber, als das Streben aller übrigen Mitwirkenden, war die Hingebung Ludwig Schnorr's zu schätzen, mit welcher er, durch unübertroffene Begeisterung für das Werk und seinen Schöpfer angespornt, sich der Lösung seiner Aufgabe unterzog. Fern allen unkünstlerischen Tenoristenlaunen, jedem komödiantischen Eigendünkel, machte er es dem Meister zur beglückenden Freude, mit ihm über den Gegenstand seiner Darstellung zu verkehren. Jede anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in seinen Weisungen fand in Schnorr, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, stets nur die freudigste Aufnahme, so dass es Wagner fast unredlich erschienen wäre, hätte er ihm, etwa aus Besorgniss, seine Empfindlichkeit zu verletzen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Soviel bewirkte das unmittelbare ideale Verständniss des Werkes, welches der Darsteller sich ganz aus sich selbst eröffnet, da es ihm noch vor seiner ersten persönlichen Bekanntschaft mit dem Autor bereits völlig zu eigen geworden war. Nur über den dritten Act des Tristan, erzählt Wagner in seinen Erinnerungen an den Sänger, habe er Schnorr nie etwas gesagt, ausser seiner früheren, noch in Biebrich gegebenen,

Erklärung der einen ihm unverständlichen Stelle. Nachdem er während der Proben des ersten und zweiten Actes stets, wie mit dem Ohre, so mit dem Auge, auf das Gespannteste an seinen Darstellern gehaftet, wandte er sich vielmehr mit dem Beginne des dritten Aufzuges vom Anblicke des auf seinem Schmerzenslager hingestreckten todeswunden Helden unwillkürlich gänzlich ab, um auf seinem Stuhle mit halbgeschlossenem Auge bewegungslos sich in sich zu versenken. In der ersten Theaterprobe schien Schnorr die ungewohnte Andauer seiner scheinbaren vollständigen Theilnahmlosigkeit, da er sich im Verlaufe der ganzen ungeheuren Scene selbst bei den heftigsten Accenten des Sängers nicht nach ihm umwendete, ja nur überhaupt sich regte, innerlich befangen gemacht zu haben; denn als Wagner endlich nach dem Liebesfluche taumelnd sich erhob, um in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgestreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, dass er kein Urtheil über sein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da sei das dunkle Auge Schnorr's wie der Stern der Liebe aufgeblitzt: »ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir über diesen Act mehr ein ernstes Wort. Nur erlaubte ich mir, zur Andeutung hierüber, etwa Scherze wie diesen: so etwas, wie dieser dritte Act, sei leicht geschrieben; aber es von Schnorr hören zu müssen, das sei schwer, weshalb ich denn auch gar nicht erst noch hinsehen könnte.« — Dieser tiefempfundenen und ergreifenden eigenen Erzählung des Meisters kann zum Lobe Schnorr's nichts an die Seite gestellt werden, als die Worte der fast ein Jahrzehnt später entstandenen Schrift »über Schauspieler und Sänger«, welche in der Schilderung des Verkehrs zwischen Dichter und Darsteller *) gewiss vorzüglich den Erinnerungen dieses schönen Zusammenwirkens ihren Ursprung verdanken.

Somit konnte Richard Wagner bereits am 18. April eine Einladung an die auswärtigen vertrauteren Freunde seines Schaffens ergehen lassen, die er in Briefform an den befreun-

*) Ges. Schriften, Bd. IX. p. 269—270. Einzelausgabe p. 80—81.

deten Herausgeber des Wiener Botschafter, den bereits genannten Uhl richtete, mit der Bitte, für ihre weitere Verbreitung zu sorgen. »Noch immer sind Sie der einzige Redacteur einer grösseren politischen Zeitung, auf dessen Untersützung ich rechnen kann, wenn ich in irgend einer Beziehung mich vor der Oeffentlichkeit vertreten zu lassen habe,« beginnt dieses Schreiben. »Es ist für mich ein wahres Glück, dass uns eine ältere Freundschaft verbindet; ich wüsste sonst auch diesmal nicht, zu welchem Mittel ich zu greifen hätte, um, wie ich es sehr wünschen muss, die weithin zerstreuten ernstlicheren Freunde meiner Kunst davon zu benachrichtigen, dass ihnen wirklich mit Nächstem die Gelegenheit geboten werden soll, eine Aufführung von Tristan und Isolde zu erleben.« Nach einem Bericht über die bisherigen Schicksale des Werkes präcisirt der Meister die Bedeutung der bevorstehenden Aufführung, wie folgt: »Diese Aufführungen, für jetzt vielleicht nur drei an der Zahl, sollen als Kunstfeste betrachtet werden, zu welchen ich von Nah und Fern die Freunde meiner Kunst einladen darf: sie werden demnach dem Charakter der gewöhnlichen Theateraufführungen entrückt und treten aus der üblichen Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum heraus. Mein huldreicher Beschützer will, dass diese bedeutungsvollen Aufführungen nicht der gewöhnlichen Neugier, sondern lediglich dem ernsteren Interesse an meiner Kunst geboten werden sollen; somit bin ich ermächtigt, in alle Ferne hin, soweit meine Kunst sich Herzen gewann, die Einladung zu diesen Aufführungen ergehen zu lassen. Dem etwaigen Spott darüber, dass durch solche Massnahmen eben nur für ein besonders befreundetes Publikum gesorgt zu werden scheine, welchem zu gefallen es dann allerdings keiner grossen Kunst bedürfe, werden wir ruhig entgegnen, dass es sich diesmal nicht um Gefallen oder Nichtgefallen, dieses wunderliche moderne Theaterhazardspiel, handelt, sondern einzig darum, ob künstlerische Aufgaben, wie die von mir in diesem Werke gestellten, zu lösen sind, auf welche Weise sie zu lösen sind, und ob es sich der Mühe verlohne, sie zu lösen?

Dass mit der letzten Frage nicht gemeint sein kann, zu erfahren, ob mit dergleichen Aufführungen viel Geld zu machen sein könnte (denn dieses ist der Sinn des heutigen Gefallens oder Nichtgefallens im Theater), sondern lediglich, ob mit Werken der vorliegenden Art durch vorzügliche Aufführungen die erwartete richtige Wirkung auf das gebildete menschliche Gemüth überhaupt zu ermöglichen ist, dies wäre hier zu betonen: dass es sich also zunächst um die Lösung reiner Kunstprobleme handle, und zur Mitwirkung bei ihrer Lösung somit nur Diejenigen herbeizuziehen seien, welche durch ernsten Antheil an der Sache wirklich vorbereitet und befähigt hierzu sind. Ist das Problem gelöst, so wird die Frage sich erweitern, und in welcher Weise wir dem eigentlichen Volke Antheil an dem Tiefsten und Höchsten auch der Kunst gönnen und zu bereiten bestrebt sind, wird sich dann ebenfalls zeigen, wenngleich wir für jetzt das eigentlich stehende Theaterpublikum unserer Tage noch nicht unmittelbar in das Auge fassen zu dürfen glauben.«

Wir haben diese Einladung ihrem Wortlaute nach und in grösserer Ausführlichkeit mitgetheilt, weil sie für die Auffassung des Dichtercomponisten so überaus charakteristisch ist. Die vollendete scenische Wiedergabe eines tiefsinnigsten und erhabensten Meisterwerkes aller Zeiten, die erste, durch ihm dargebotene Gewährung aller nöthigen Mittel unter seiner eigenen Anleitung ermöglichte, gänzlich seinen dichterischen und musikalischen Intentionen entsprechende, Vorführung seines reifsten Werkes, welche eben in dieser Hinsicht als der geistige Grundstein zur einstigen Bayreuther Unternehmung angesehen werden kann, — galt dem Schöpfer desselben, gerade wie zehn Jahre später diese letztere selbst, nur als eine Art »Versuch«; ja, es als solchen ernstgemeinten Versuch, ein noch zu lösendes Problem ansehen zu dürfen, rechnet er seinem Vorhaben zur eigentlichen Ehre an. Es ist demnach, als freue er sich bei jeder seiner Thaten mehr über den in ihr enthaltenen Lebenskeim für eine ferne, reifende Kunstentwickelung, wie über das bereits durch sie Errungene und Vollbrachte. Und gewiss liegt hierin die vorzügliche Grösse

des Meisters, das eigentlich Treibende, Fruchtbare seiner künstlerischen Erscheinung, welches uns in seiner Grossartigkeit selbst das Ungemeine, was er geleistet, zu überragen scheint, und die ausserordentliche künstlerische Persönlichkeit noch weit über das von ihm geschaffene Kunstwerk setzt. Für diesen Drang des wahren Genius giebt es keine Grenze, jenseits deren eine süsse Rast für bereits gewonnene Erfolge lohnt, keine Erholung, ausser zu neuem Wirken. Wie wunderlich klein steht ihm sein Zeitalter gegenüber, das ihm zaghaft, keuchend und missvergnügt auf seiner Bahn folgt, sich mit dem ganzen Gewichte der Trägheit und des Misstrauens an den rüstig Vorwärtsschreitenden klammert, um ihn zurückzuhalten, ohnmächtig auf seinen »Unternehmungssinn« schilt, und dennoch ebenso unaufhaltsam, wie widerstrebend von ihm nachgezogen wird!

Der Einladung im Wiener Botschafter folgte bald, vom 3. Mai datirt, die in den verbreitetsten Musikzeitungen veröffentlichte, bestimmte Publication der Aufführungstermine, welche auf Montag den 15., Donnerstag den 18. und Montag den 22. Mai festgesetzt waren, so dass dieselben gleichzeitig mit dem zwei und fünfzigsten Lebensjahre des Künstlers ihren Abschluss gefunden hätten. Als Ort der Aufführung wurde schon in dieser Bekanntmachung das kgl. Hof- und Nationaltheater angegeben, da sich für die grosse Anzahl der bereits eingelaufenen Meldungen das Residenztheater zu klein erwies. Es war deutlich, dass die Aufführungen eben nicht bloss vor Freunden zu spielen haben würden und Wagner war weit davon entfernt, selbst wenn es in seiner Macht gestanden, ein weiteres Publikum, besonders der Stadt, in welcher ihm neben so reicher Huld eine so arge Verkennung seiner Person und künstlerischen Tendenzen zu Theil geworden, in seiner erfreulichen Antheilnahme an einem auch von ihm als hochbedeutend erkannten Kunstvorgange zu hindern. Hatte doch erst soeben noch, ganz gegen den Wunsch des Meisters, ein allzu scharfes, wenn auch keineswegs für die Oeffentlichkeit bestimmtes Wort Hans von Bülow's in der Orchesterprobe vom 2. Mai, welches von Uebelwollenden begierig erfasst, und

ohne Berücksichtigung seines Zusammenhanges geflissentlich weiter verbreitet worden war, einen Anstoss gegeben, dessen sich die Journale ebenso eifrig bedienten, um die gute Stadt München unter Anwendung aller Mittel der Ausschmückung von Neuem gegen Wagner zu haranguiren und wirklich in nicht geringe Aufregung zu versetzen.

Mittlerweile hatten sich die Proben ihrem Ziele soweit genähert, dass die am 11. Mai, Vormittags 10 Uhr beginnende, bei voller Beleuchtung mit allen Decorationen stattfindende Hauptprobe bereits einer Mustervorstellung gleichkam. Ein zahlreiches Publikum, meist geladene Personen, war dazu versammelt, Parquet und erster Rang dicht besetzt, der König ebenfalls anwesend. Vor Beginn derselben nahm der Meister vom Orchester Abschied, indem er sich nunmehr in die Eigenschaft eines einfachen Zuhörers zurückziehe. Er dankte den tüchtigen Musikern für ihre ausdauernde Mühe und ihre ausgezeichneten Leistungen, denen es vorzüglich zu verdanken sei, dass sein Werk hier zur Aufführung gebracht werden könne. Man möge ihn entschuldigen, dass er die Leitung nicht selbst zu übernehmen vermöge; er sei aber leidend, die Anstrengungen bei den Proben wären daran schuld: er vertraue sein Werk getrost dem Orchester und seinem Dirigenten an. Zudem sei der Künstler erst dann glücklich, wenn er selbst vergessen, wenn man nur sein Werk, nicht seine Person im Auge habe. Im Hintergrunde einer Zuschauerloge wohnte Wagner sodann der gesammten Probe bei, welche ohne jede Unterbrechung verlief und im Ganzen mit den Zwischenpausen etwas über fünf Stunden dauerte. Nach jedem Acte wurde er lebhaft gerufen, erschien jedoch nicht.

So nahte der 15. Mai als der erste Aufführungstag heran, als die Erkrankung der Hauptdarstellerin den Vorstellungen eine ebenso unerwartete wie unwillkommene Verzögerung bereitete. Im Laufe der zweiten Maiwoche waren aus aller Welt Enden die Freunde und Verehrer des Meisters, sowie die unvermeidlichen Vertreter der »Presse« und der »Kritik« zusammengeströmt, aus dem Norden und Süden Deutschlands, wie aus dem Auslande, aus Wien, Weimar, Karlsruhe, Dresden,

Berlin, wie aus Pesth, Paris, und von jenseits des Kanals. Eine bunte und zahlreiche Gesellschaft besetzte die Münchener Gasthöfe, welche, soweit die Geduldprobe nicht wie ein Sieb wirkte und ihre Reihen lichtend, die Spreu vom Weizen sonderte, zu anregendem und mannigfaltigem Verkehr Gelegenheit fand. Den Brennpunkt dieses Verkehrs bildete das eigene Haus des Künstlers, der auch in München die bereits in Paris eingeführte Sitte, seine Freunde an einem bestimmten Tage der Woche um sich zu versammeln, mit der ihm eigenen Freude am geselligen Umgange mit Gleichgesinnten fortsetzte. Hiervon hielt ihn auch sein damaliger in der That »leidender« Gesundheitszustand nicht ab, welcher Niemand entging, der in jenen denkwürdigen Mai- und Junitagen das Glück hatte, mit dem Meister zu verkehren und ihn damals angegriffener, ja den Ewigjungen geradezu gealterter aussehend fand, als nach langen Jahren.

Woche um Woche verging. Am 8. Juni fand endlich, nach völliger Wiederherstellung der erkrankten Sängerin, die Generalprobe statt. Ihr folgte, zwei Tage später, am Sonnabend den 10. Juni 1865, die erste Aufführung von »Tristan und Isolde.« Das schon längst für alle drei Abende ausverkaufte Haus war überfüllt, wiewohl nicht ausschliesslich von wohlgesinnten Elementen. Dass es sich um ein Ereigniss von europäischer Bedeutung handle, entging auch dem verstocktesten Philister nicht. Um auf den oberen Gallerieen einen allzugrossen Zudrang des gegen den Tondichter und sein Werk so vielfach bearbeiteten niederen Volkes zu vermeiden und das vor Allem den Freunden dargebotene »Kunstfest« vor möglichen Störungen zu schützen, waren selbst besondere Massregeln, theilweise Abweisungen nöthig gewesen. Das dichtbesetzte Parquet hingegen, sowie die Logenränge umfassten trotz des ansehnlichen Fremdenzuflusses der Zahl nach vorwiegend einheimisches Münchener Publikum. Bei alledem bewirkte das unwillkürliche Bewusstsein von der Bedeutung des Vorganges, dass die aufs Höchste gespannte Erwartung sich in andachtsvoller Stille äusserte, bis zu dem Augenblick, wo mit dem Schlage sechs Uhr der junge Monarch die grosse Loge betrat, und das unterdrückte

Rauschen der Stimmen in den Einklang begeisterter Zurufe überging. Dreimal wiederholte Trompetenfanfaren und Paukenwirbel begleiteten diesen freudigen Ausdruck des Dankes, welchen die Versammlung dem jugendlichen Herrscher für die durch seine Munificenz ermöglichte Feier darbrachte. Dann löste sich Alles in lautloses Schweigen, das Vorspiel begann, den Violoncellen entströmte langsam jener sehnsüchtige Hauch, dem die Rohrinstrumente mit schmachtenden Gegenrufe erwidern, bis Frage und Antwort in zarten Höhen verklingen.

Die Aufführung war in allen Theilen vollendet, wie nach dem Ausfall der Proben nicht anders zu erwarten; über Bülow's Direction war das Orchester selbst des Lobes voll und die Art, wie namentlich die beiden Hauptdarsteller ihre gewaltigen Aufgaben lösten, wird ihre Namen auf immer mit der Geschichte des Werkes selbst verknüpfen. Demgemäss war die Aufnahme des Ganzen eine hochbegeisterte. Der gewohnten Sitte entgegen, nach welcher bei Theatervorstellungen, denen der Hof beiwohnte, dem Künstlerpersonale keinerlei Beifallsbezeugungen zu Theil zu werden pflegten, enthielt sich das Publikum nicht, schon nach dem ersten Acte das Schnorr'sche Künstlerpaar lebhaft hervorzurufen; zweimal hob und senkte sich der Vorhang, zweimal erreichte der Beifall bei ihrem Erscheinen seinen rauschenden Höhepunkt. Derselbe zweimalige stürmische Hervorruf nach dem zweiten Aufzuge; als gegen elf Uhr der Vorhang sich zum letzten Male senkte, brach das Haus unmittelbar in enthusiastischen Jubel aus. Alle Mitwirkenden mussten sich noch einmal zeigen, dem immer mehr anschwellenden Applaus und Rufen seines Namens endlich auch der Meister Gehör geben und auf der Bühne erscheinen. Es war in der That — dies fühlten auch die Fernerstehenden — schon durch die vollendete Harmonie von Kunstwerk und Darstellung, ein Kunstfest, dem man beigewohnt hatte, von den üblichen trivialen »Kunstgenüssen«, z. B. den beliebten sogenannten »Mustervorstellungen« Wagner'scher Opern, so grundverschieden, wie ein Original von einer verschwommenen Copie; und auch der Hervorruf des Tondichters, wie sehr auch in hergebrachtem Gebrauche begründet, konnte diesmal als

der Ausdruck innigen Dankes der lebhaft ergriffenen Zuhörerschaft gelten, die den Meister von Angesicht zu Angesicht zu schauen begehrte, nachdem sie durch ihn fast fünf Stunden lang in gespannter Theilnahme erhalten war.

Auch die zweite Aufführung am Dienstag den 13. Juni wurde in ihrem gesammten Verlaufe ein wahrer Triumph für die siegende Kraft des Werkes und für dessen Schöpfer. Auch sie fand in Anwesenheit des Königs, vor dichtbesetztem Hause statt. Nach dem letzten Tone des ersten Aufzuges brach noch gewaltsamer der während seiner Dauer in athemloser Stille verhaltene Beifall los, zweimal musste das Schnorr'sche Paar erscheinen, dann vereinigten sich alle Stimmen auf den Namen »Wagner«. Doch erst am Ende des Abends leistete der Meister dem Rufe Folge, welcher sich jetzt freilich dreimal hintereinander mit gleichem Ungestüm wiederholte. Stets wachsender Beifall ward denn auch der dritten Vorstellung am 19. Juni zu Theil, nicht minder der auf Wunsch des Königs am 1. Juli stattfindenden vierten und letzten Aufführung, an deren Schlusse die tiefe Rührung wechselseitiger Dankbarkeit den Meister und das edle Darstellerpaar auf offener Bühne zu gegenseitiger Umarmung drängte.

In Wagner selbst hatte sich, während er den stattgehabten vier Vorstellungen seines Werkes beiwohnte, das anfängliche ehrerbietige Staunen über die Leistung seines Freundes bis zu einer Empfindung gesteigert, die es ihm fast »als einen Frevel erscheinen liess, diese ungeheure That als eine wiederholt zu fordernde etwa in das Münchener Opernrepertoire eingereiht wissen zu sollen.« Er fühlte sich deshalb in der vierten Aufführung nach dem Liebesfluche Tristan's zu der bestimmten Erklärung an seine Umgebung gedrängt, dies solle die letzte sein, er würde keine weitere mehr zugeben. Nicht aus Besorgniss einer etwaigen physischen Erschöpfung des Sängers, denn hierin pflichtete er dem Urtheile bei, welches Mitterwurzer über den jugendlichen Sangesgenossen fällte: wer in so vollständigem Sinne, wie dieser, Meister seiner Rolle wäre, könne nie seine physischen Kräfte übernehmen, da auch ihre Verwendung in die geistige

Bewältigung seiner Aufgabe siegreich mit eingeschlossen sei. Nie wurde auch an Schnorr, weder während, noch nach der Vorstellung eine Schwächung seines Organs oder eine körperliche Erschöpfung wahrgenommen. Im Gegentheil: erhielt ihn die Sorge um das Gelingen vor der Aufführung stets in Erregung, so trat nach jedem neuen Erfolge sofort die heiterste und kräftigste Stimmung und Haltung bei ihm ein. Wohl aber war seine Darstellung des Tristan in Wahrheit eine That zu nennen, derjenigen eines kühnen Eroberers oder Entdeckers ebenbürtig; sie war geschehen und ihre häufige Wiederholung hatte füglich keinen künstlerischen Sinn.

Die gemeinschaftliche Aufgabe des Meisters und des Jüngers war es jetzt, die künstlerische Genossenschaft sich nach in jenes entdeckte und eroberte Land zu ziehen. Dies war nur durch allmähliche Vorbereitung möglich; der königliche Beschluss zur Gründung einer Schule für Musik und dramatische Kunst der hierzu angewiesene Weg. Die Aussicht auf Schnorr's Gewinnung als Lehrer für die neue Anstalt hatte als einer der vorzüglichsten Factoren mitgewirkt, als Richard Wagner den Plan zu derselben mit der Hoffnung auf seine gedeihliche Wirksamkeit entwarf. Der Freund sollte gänzlich vom Theater ausscheiden und dagegen künftig als Lehrer der Schule nur in besonderen, der Bestätigung ihres Lehrzweckes entsprechenden theatralischen Aufführungen mitwirken. Für Schnorr selbst war es hoch an der Zeit, dass seinem unter den unwürdigen Verhältnissen einer Tenoristenlaufbahn gedrückten Gemüthe diese Erlösung zu Theil wurde. »Die Leiden«, sagt Wagner, »welche der junge, tiefbeseelte, edel ernst begabte Künstler in der Stellung eines »Opernsängers«, in der Unterworfenheit unter einen gegen widerspenstige Coulissenhelden erfundenen Theatercodex, im Gehorsam gegen die Anordnungen ungebildeter und dünkelhafter Fachchefs zu erdulden hatte, waren gewiss nicht gering anzuschlagen . . . Hier lag der geheime Wurm verborgen, der an der heiteren Lebenskraft des künstlerischen Menschen zehrte. Mir ging dies immer deutlicher auf, als ich zu meinem Erstaunen die leidenschaftliche, ingrimmige Heftigkeit bemerkte, mit welcher er im Theaterverkehr

Ungebührlichkeiten entgegentrat, wie sie eben in diesem, aus bureaukratischer Bornirtheit und komödiantischer Gewissenlosigkeit gemischten, Verkehre stets vorfallen und von den Betroffenen gar nicht empfunden werden. Einst klagte er mir: »Ach! nicht mein Handeln und Singen greift mich im Tristan an, aber der Aerger dazwischen; mein ruhiges Daliegen am Boden nach der schweisstreibenden Erhitzung der vorangehenden Aufregung in der grossen Scene des letzten Actes, das ist mir tödtlich; denn trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, dass man das Theater hierbei gegen den fürchterlichen Luftzug abschliesse, welcher nun eiskalt über mich Regungslosen dahinzieht und zu todt erkältet, während die Herren hinter den Coulissen den neuesten Stadtklatsch aushecken!« Da wir keine Spuren katarrhalischer Erkältung an ihm wahrnahmen, meinte er düster, solche Erkältungen zögen ihm andere gefährlichere Folgen zu. Seine Reizbarkeit nahm in den letzten Tagen seines Münchener Aufenthaltes eine immer finsterere Färbung an.«

Er trat schliesslich noch im »fliegenden Holländer« als Erik auf und führte diese schwierige episodische Partie zur höchsten Bewunderung Wagner's durch. Ja, wirkliches Grausen erregte dem Meister die seltsame düstere Heftigkeit, welche er, andererseits ganz seinem Wunsche gemäss, in den Leiden des unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers »wie ein verzehrendes dunkles Feuer aufschlagen liess«. Seinen kurzen Andeutungen konnte Wagner eine tiefe Verstimmung über Alles, was ihn umgab, entnehmen: selbst über die Verwirklichung ihrer Entwürfe und Pläne in dieser nüchternen, gänzlich theilnahmlosen, tückisch feindselig auflauernden Umgebung, schienen ihn Zweifel zu beunruhigen. Mit bitterem Grolle vernahm er zunächst die aus Dresden an ihn ergehenden Mahnungen, an einem bestimmten Tage zur Probe von »Troubadour« oder »Hugenotten« wieder zurückzukehren. »Aus dieser, endlich auch von mir getheilten, düster bangen Verstimmung,« erzählt Wagner, »befreite uns noch der letzte herrliche Abend unseres Zusammenseins. Der König hatte eine Privataudition im Residenztheater, und hierbei die Ausführung

von Bruchstücken aus meinen verschiedenen Werken befohlen. Von »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Tristan«, dem »Rheingold«, der »Walküre«, »Siegfried« und endlich den »Meistersingern« ward je ein charakteristisches Stück von Sängern und dem vollen Orchester unter meiner persönlichen Leitung vorgetragen. Schnorr, welcher hier zum ersten Male manches Neue von mir hörte, ausserdem Siegmund's Liebeslied, Siegfried's Schmiedelieder, den Loge im Rheingoldbruchstück, endlich den Walter von Stolzing in dem den »Meistersingern« entnommenen grösseren Fragmente mit hinreissender Kraft und Schönheit sang, fühlte sich wie aller Qual des Daseins entrückt, als er nun noch von einer halbstündigen Unterredung, zu welcher ihn der ganz allein unserer Aufführung zuhörende König huldvoll eingeladen hatte, zurückkam und mich stürmisch umarmte. »Gott, wie danke ich diesem Abende!« rief er aus, »ja nun weiss ich es, was deinen Glauben stärkt! O zwischen diesem göttlichen Könige und Dir, da muss auch ich ja wohl noch zu etwas Herrlichem gedeihen!« — — Nun galt es denn wieder, kein ernstes Wort mehr zu sprechen. Wir nahmen mit Bülow's gemeinschaftlich in einem Hôtel noch den Thee; ruhige Heiterkeit, freundlicher Glaube, sichere Hoffnung drückten sich in unserer fast nur noch scherzhaften Unterhaltung aus. »Nun denn!« hiess es, »morgen noch einmal in den garstigen Mummenschanz! Bald dann nun für immer befreit!« Unser allernächst bevorstehendes Wiedersehen war uns so gewiss, dass wir es fast für überflüssig und nur ungeeignet hielten, erst Abschied zu nehmen. Wir trennten uns auf der Strasse, wie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen; am anderen Morgen reiste der Freund still nach Dresden ab.« —

Dies geschah am 15. Juli. Etwa acht Tage nach dem berichteten, kaum beachteten Abschiede wurde Wagner — Schnorr's Tod telegraphirt. Er hatte noch in einer Theaterprobe gesungen, und seinen Collegen zu erwidern gehabt, welche sich darüber wunderten, dass er wirklich noch Stimme habe. Ein schrecklicher Rheumatismus hatte sich dann seines Kniees bemächtigt und zu einer in wenigen Tagen tödtenden

Krankheit geführt. Die mit dem Meister verabredeten Pläne, die Darstellung des Siegfried *), seine Besorgtheit vor der Annahme, man werde seinen Tod der Ueberanstrengung durch den Tristan Schuld geben **), hatten sein klares und endlich vergehendes Bewusstsein beschäftigt. Zur gleichen Zeit, wo Wagner nach den aufregenden Ereignissen der letzten Monate an die Beschäftigung mit der Instrumentation des zweiten Actes des Siegfried ging, am gleichen Tage (dem 21. Juli), wo durch königliches Rescript dieses Datums das Münchener Conservatorium gänzlich geschlossen, alle Lehrer und sonst Angestellte entlassen worden waren, schloss auch der Tod die Augen des neunundzwanzigjährigen Künstlers, auf dessen Mithilfe an seinem Lebenswerk sein grosser Freund so fest gebaut hatte. In ihm verlor der Tieferschütterte und im Innersten getroffene, wie er sich damals ausdrückte, »den grossen Granitblock, welchen er für die Ausführung seines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.« Der Hoffnungsfrühling, welcher mit der Erkenntniss der unermesslichen Bedeutung Schnorr's für sein Kunstschaffen über sein Leben angebrochen, war mit dem jähen Ende des Sängers unwiderruflich dahingewelkt und entblättert.

»Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unseres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzulangen: umsonst, die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der bestimmten Zeit der Erde übergeben werden müssen; wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden in derselben Stunde dem Empfange der

*) Peter Cornelius führt als die letzten Worte des Sterbenden an: »Ich werde den Siegfried nicht singen.«

**) Dies ist im Allgemeinen nicht geschehen. Der Einzige, welcher öffentlich behauptet hat, Schnorr sei an einem »hitzigen Nervenfieber« in Folge des »Uebermasses geistiger Anstrengungen durch den Tristan« gestorben, that dies wider sein besseres Wissen, aus langjähriger persönlicher Verbissenheit gegen Wagner. Dieser Einzige war — — doch genug, dass es einen Solchen gegeben.

zum allgemeinen deutschen Sängerfeste einziehenden Schaaren entgegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben, das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, dass an die 20,000 Sänger zusammengekommen seien. »Ja!« — sagte ich mir: — »der Sänger ist eben dahin!« Eilig wandten wir uns von Dresden fort.« — — Dies sind die letzten Worte der Erinnerungen, welche der Meister dem hoffnungsreichsten seiner Jünger widmet.

Wie durch Schnorr's Tod in Wagner's einzig beweisführendes Kunstwerk eine Zersplitterung eingetreten war, hatte sich andererseits — Dank der unermüdeten unterminirenden Thätigkeit seiner Gegner — die Lage des Künstlers in München immer schwieriger gestaltet. Sie stand nun im Begriff, sich zu einer entscheidenden Wendung vorzubereiten. Jeder Schritt, der, sei es für die Errichtung der von ihm angeregten Musikschule, sei es für die Erbauung des Nibelungentheaters, geschah, wurde von der bayrischen Presse mit eifersüchtiger Spannung und scheelen Blicken verfolgt, als gälte er dem privaten Vortheil des Künstlers. Im October war Richard Wagner auf kurze Zeit in Wien. Als er Ende November von einer mehrtägigen Audienz auf Hohenschwangau zurückkehrte, hatte der Zündstoff sich schon bedenklich gehäuft. Anfang December 1865 trat die Katastrophe ein, deren allmähliche Anbahnung zu verfolgen sich jetzt nicht länger aufschieben lässt, wenn auch ihre niedrige Art zu den eben erzählten ernsten Begebenheiten im ausgesprochensten Gegensatze steht. Wer das Niedrige scheut, möge das folgende Kapitel überschlagen. Doch schien es dem Verfasser gut, auch hier der Wahrheit nicht aus dem Wege zu gehen.

Neben den hochsinnigen Bestrebungen des Meisters waren seit seiner ersten Münchener Niederlassung die Agitationen feindlicher Mächte einhergegangen, mit der festen Absicht, ihm ein ferneres Verweilen in der eben gewonnenen Heimath unleidlich zu machen. Die Darstellung dieser planvollen Verleumdungen und Aufwiegelungen wegen ihrer Gleichzeitigkeit

mit der Erzählung tiefernster künstlerischer Vorgänge zu vermengen, war kein Grund vorhanden. Wagner hat sich durch das zunehmende Toben des Hexensabbats um ihn her in der Verfolgung seiner Bahn nicht aufhalten lassen. Freilich ist damit nicht gesagt, dass die Nichtbeachtung dieser aufdringlichen Störungen und Belästigungen nicht auch seiner Unerschütterlichkeit oft schwer gefallen wäre.

III.

Münchener Carneval.

Stadt- und Landklatsch in mancherlei Gestalten.

Vielverschlagner Richard Wagner, aus dem Schiffbruch von Paris
Nach der Isarstadt getragner sangeskundiger Ulyss!
Ungestümer Wegebahner, deutscher Tonkunst Pionier,
Unter welche Insulaner, theurer Freund, geriethst du hier!
Und was hilft dir alle Gnade ihres Herrn Alkinous!
Auf der Lebenspromenade dieser erste Sonnenkuss!
Die Philister, scheelen Blickes, spucken in den reinsten Quell;
Keine Schönheit rührt ihr dickes, undurchdringlich dickes Fell.
Ihres Hofbräuhorizontes Grenzen überfliegst du keck,
Und du bist wie Lola Montez dieser Biedermänner Schreck.
„Solche Summen zu verplempern, nimmt der Fremdling sich heraus!
„Er bestellte sich bei Sempern gar ein neu' Komödienhaus!
„Ist die Bühne, drauf der Robert, der Prophet, der Troubadour,
„München's Publikum erobert, eine Bretterbude nur?
„Schreitet nicht der grosse Vasco weltumsegelnd über sie?
„Doch Geduld — du machst Fiasco, hergelaufenes Genie!
„Ja trotz allen deinen Kniffen, wir versalzen dir die Supp';
„Morgen wirst du ausgepfiffen — vorwärts Franciscaner-
club b!"

Herwegh.

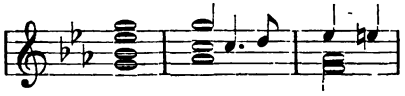
Als Goethe Karl August's Einladung nach Weimar folgte, fehlte es daselbst an einigen Dingen, die Richard Wagner's Berufung nach München vom ersten Augenblick an verhängnissvoll bedrohten. Es gab in dem kleinen Lande des Weimarischen Herzogs, als einem der ältesten Sitze des Protestantismus in Deutschland, keine Dunkelmänner und Jesuiten. Es gab in ihm keinen verknöcherten Büreaukratenstand, dem der Dichter unbequem gewesen wäre, weil er

kostspielig war. Es gab in ihm keine einflussreichen Zeitungen, die sich beiden als willige Werkzeuge darboten, um »öffentliche Meinungen« über seine lästige Person nach Gefallen und ohne jedwede Unkosten dem Handwerker in seine Werkstatt, dem Landmann unter das Dach seiner Hütte zu bringen. Der Dichter des freiheitglühenden Götz hätte sonst schwerlich in Weimar geendet, ja vielleicht in seiner neuen Umgebung nicht den Jahrestag seines Eintritts erlebt. Zwei andere Dinge gab es im Goethe'schen Weimar allerdings: einen vorurtheilsvollen Adel, um dessentwillen es sich der bürgerliche Dichter gefallen lassen musste, durch Rang und Titel hoffähig gemacht zu werden und einen richtigen Philister, den es entsetzte, wenn Herzog und Dichter auf offenem Markte standen und mit der grossen Hetzpeitsche knallten. So schade es indess um den Namen Richard Wagner gewesen wäre, hätten ihn irgend welche Lebensverhältnisse der Nöthigung ausgesetzt, um seiner Hoffähigkeit willen sich mit einem »von« oder anderweitigem Titelschmuck zu versehen, so wenig war diese Nöthigung nur im Entferntesten vorhanden. Nie ist der Dichtercomponist zu bayrischem Hof und Adel in Beziehung getreten. Aber auch der Philister wäre ihm ungefährlich geblieben, hätte man diesem Zeit gelassen, sich an die Thatsachen zu gewöhnen. Nichts ist leichter zu gewöhnen, als der Philister. Nichts freilich auch leichter in ängstliche Erregtheit zu bringen als er, wenn ihm auf geschickte Weise vorgespiegelt wird, irgend ein gegenwärtiger und schon gewohnter Zustand könne sich über Nacht in irgend einen andern — gleichviel welchen — verwandeln, betreffe dies nun ein neues Kunst- oder Münzsystem.

Noch einen wichtigen Unterschied gab es aber zwischen Wagner, als er München, und Goethe, als er Weimar betrat. Als der junge Goethe nach Weimar kam, stand er als Dichter auf der soeben errungenen Höhe seiner Popularität, seine Person war den Meisten unbekannt. Als Wagner in reifem Mannesalter nach München berufen wurde, konnten Lohengrin und Tannhäuser dem deutschen Volke nicht fester ans Herz gewachsen sein; von seiner Person wusste man mehr

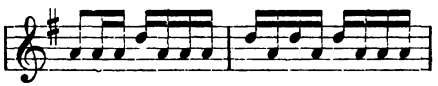
als gut war. Man wusste, er sei bis jetzt elend und verstossen, heimath- und hülflos gewesen, genug, um diesen Zustand eines aussergewöhnlichen, grossen Mannes für ebenso würdig, wie seine plötzliche Aufhebung für ungerechtfertigt zu halten.

So wenig reinlich und anziehend nun aber auch die sich hieraus entwickelnden Münchener Ereignisse des Jahres 1865 sind, müssen wir uns dennoch dessen erinnern, dass, wie einmal irgend Jemand behauptet hat, sich alle Dinge von zwei Seiten betrachten liessen. Sollte vielleicht der mit so unübertrefflichem Geschick in Scene gesetzten Komödie, in welcher Neid und Unverstand die Regie führten, mindestens eine lustige Seite abzugewinnen sein? Zwar, was für Götter ein Lustspiel ist, nagt oft an dem frischen Lebensmuthe des Sterblichen, besonders, wenn er schon ohnehin nicht frei von anderen Leiden ist. Doch hat in seinen wechselreichen und oft genug wenig würdigen Lebensverhältnissen der Humor souveräner Ueberlegenheit des Genius den tragischsten unserer Künstler nur selten verlassen — etwa nur dann, wenn schmerzliche Schicksalsschläge sich wieder einmal fast bis zur Vernichtung häuften. Auch der künftige Historiker, wenn er im Leben Richard Wagner's die kurze Münchener Episode nicht wird umgehen können, wird sich vor dem grotesken Eindruck, dass aus ihrem ganzen Verlauf neben dem inbrünstig erhabenen



u. s. w.

immer heftiger und vernehmlicher das wohlbekannte Thema:



hervorklingt, nicht anders als durch die Waffe des Humors retten können. Vielleicht sollten wir, als seine bescheidenen Vorgänger, uns in gleicher Lage des gleichen Aushilfsmittels bedienen? Gewiss wäre es abgeschmackt, seinem sittlichen Pathos an diesem Taumel menschlichen Irrwahns eine allzu

verwegene Uebung zu gewähren. Dennoch ziehen wir es vor, den Ton auch für ihre Erzählung nicht über die schlichte Angabe der Facta sich erheben zu lassen, und begnügen uns damit, dem geneigten Leser durch die dem gegenwärtigen Abschnitte vorgesetzten Zeilen Herwegh's die richtige Stimmung dafür angedeutet zu haben.

Schon in den ersten Monaten seines Aufenthaltes in Bayern war Wagner durch die Localpresse in eine Art Anklagestand versetzt worden. Von hier aus drang wie ein Lauffeuer durch die deutschen Tagesblätter die überraschende Nachricht, dem Künstler sei durch die Munificenz des Königs ein festes Jahrgeld bewilligt worden. Was immer für die Verwirklichung seiner Wünsche geschehen mochte, erfreute sich, zunächst im Bezirke der bayrischen Hauptstadt, desselben wohlwollenden Aufsehens. Insbesondere galt dies von jeder neuen Anstellung oder Heranziehung befreundeter Kräfte. So schon von der Berufung Bülow's, oder der bald darauf erfolgenden des späteren verdienten Lehrers am Münchener Conservatoriums, Peter Cornelius aus Wien, der als beeiferter und ergebener Anhänger des Meisters bekannt war; so von der Einladung des Gesanglehrers Friedrich Schmitt aus Leipzig, gleichfalls eines älteren Bekannten Wagner's, der im Auftrag des Königs zunächst privatim einige Schüler unterrichten sollte. Wo gar durch Veränderung im Personalbestande der kgl. Kunstinstitute eine einheimische Kraft in den Hintergrund trat, stieg manche bisher untergeordnete Persönlichkeit im Werth, sobald hierdurch wirklichen oder vermutheten Wünschen des gefürchteten Reformators der Münchener Musikzustände Opposition gemacht werden konnte. Die in betheiligten Kreisen nicht unerwartete Quiescirung des damaligen Conservatoriumdirectors ward zu einem Ereigniss heraufgeschraubt. Die Anstellung eines seitdem zu grosser Beliebtheit gelangten Kapellmeisters extra statum neben Lachner und Aiblinger erregte allgemeinere Sensation, als sie ähnliche Personalveränderungen zu begleiten pflegt. Das Namens- und Geburtsfest des jungen Herrschers sollte ein Militärconcert in Hohenschwangau verherrlichen helfen; mitten in den

Vorbereitungen traf einen ehrwürdigen, nahezu siebzigjährigen Garnisonsmusikmeister der Schlag: kein Zweifel, dass Richard Wagner an seinem Tode schuld sei. Dies war die Art, wie Alles und Jedes ausgebeutet wurde, um eine künstliche Missstimmung gegen den Tondichter zu erzeugen, die Vorsichtigen einzuschüchtern, die Unbefangenen zu reizen. Das bald darauf erfolgende Dargebot der Unterstützung, welche die bestellte Vollendung des Nibelungenwerkes ermöglichen und den Meister währenddessen wenigstens von materiellen Sorgen befreien sollte, galt in demselben gehässigen und ungenirten Journalstil bald gänzlich unverblümt als Bezahlung seiner Wiener Schulden. Ohne jede Rücksicht, jedes Verständniss für etwaige besondere Bedürfnisse eines Künstlers von so ungewöhnlicher Art, wurden fragmentarisch zur Kenntniss gelangte Einzelheiten über seine Gewohnheiten und seine Lebensweise dazu benutzt, ihn in müssigen Plaudereien selbst öffentlich der Neigung zu Luxus und Verschwendung zu zeihen. In dieser Hinsicht wurde bald das Unmögliche erzählt, das Unglaubliche geglaubt. Noch war Wagner kaum ein Vierteljahr in München, als man von seiner Gewohnheit wusste, er pflege halbjährlich seine Tapeten, seine Teppiche, seine Fenstervorhänge und Möbelüberzüge zu wechseln, je nach der nöthigen Stimmung für seine musikalischen Thaten zeige seine gesammte Umgebung und Kleidung, sein Schlafrock, sein altdeutsches Barett ein sanftes Blau oder ein blutiges Roth, und was dergleichen Wunderlichkeiten mehr waren. Ein Münchener Witzblatt brachte »nach einer Münchener Volkssage« folgende Schilderung des prachtvollen Schlafzimmers des »grossen Componisten Rumorhäuser«:

»Sammettapeten, Sammetvorhänge, Wollteppiche, Spiegelplafond »mit Fresken von Pecht und Kaulbach. Gegen das Fenster zu »ein kleines Orangenwäldchen, wo von Zeit zu Zeit eine eben »reif gewordene Frucht abfällt. Der Waschtisch befindet sich in »einer Felsengrotte, mit wohlriechendem Moos, Epheu und »Bux bepflanzt. Aus dem Fels entspringen zwei Quellen, eine »kalte und eine warme, die sich in zwei krystallene Lavoirs »ergiessen. Links und rechts wachsen die feinsten Schwämme, »in perlmutterfarbigen Muscheln sind Pariser Seifen versteckt.

»Ein hinter prismatische Gläser gestelltes Flämmchen lässt über »der ganzen Gruppe einen Regenbogen erscheinen, der jedoch, »da sich die Morgensonne mit rosenfarbigen Strahlen von beson- »derer Schönheit ins Zimmer drängt, etwas verbleicht. Rumor- »häuser, der grosse Componist, erwacht, streckt sich, aber nicht »nach der Decke, sondern nach der Länge, blickt umher und »reisst an einem Glockenzug. Man hört zugleich das Trompeten- »Signal aus »Lohengrin«. Kammerdiener, in Schuhen und »Strümpfen, tritt ein« u. s. w.

Auf einer Silberplatte werden ihm »zwölf Paar neue und verschiedenfarbige Socken« zur Auswahl gebracht. Ferner der »Catalog seiner seidenen Schlafröcke« u. s. w. Der grosse Componist Rumorhäuser unterwirft Alles einer genauen Prüfung und zeigt dabei eine masslose Phantasterie und Rücksichtslosigkeit. Die tiefe Nichtachtung von Künstler und Publikum, welche es dem Verfasser dieses bizarren Pasquills ermöglichte, es an die Münchener Oeffentlichkeit zu bringen, kann einzig mit der bis dahin unübertroffenen Polemik Kotzebue's gegen Goethe, z. B. in seinen ganz ähnlichen, ebenfalls annonymen, »Expectorationen« verglichen werden. Leider gab es Personen, in deren unmittelbarem Interesse es lag, Nachrichten dieser Art über Wagner zu verbreiten und zu begünstigen, und durch immer neue Erdichtungen das Misstrauen des Volkes gegen den Künstler zu erwecken. Die persönliche Stellung des Meisters zum königlichen Beschützer seines künstlerischen Ideals galt in profanen Augen einfach als ein Günstlingsverhältniss. Wozu aber war der Günstling eines regierenden Herrschers je vorhanden gewesen, als um von ränkevollen Parteien für ihre Zwecke benutzt, zwischen beständiger Furcht vor dem Verluste der fürstlichen Huld, deren Creatur er ist, und vor der Macht politischer Fractionen und der Gunst des »Volkes«, durch alle Mittel der Schmeichelei und Drohung in ängstlicher Schwebe erhalten zu werden? Auch Wagner, meinte man, sollte so in steter Sorge zittern, wie er es nach keiner Seite hin verderbe, und, nach dem Grundsatze: manus manum lavat, gewissen düsteren kirchlich-politischen Plänen Vorschub leisten. An der grossen, ja fast naiven Haltung des Künstlers waren directe Versuche

angesehener Parteihäupter, seinen sogenannten »Einfluss« auf den König in diesem Sinne zu verwenden, gänzlich gescheitert. Weder hatte man ihn solchen Ansuchungen zugänglich gefunden, noch in der ruhigen Art seiner Zurückweisung derselben ihm eine Blösse abgewinnen können, und ihn mit der Ueberzeugung verlassen, er sei entweder gar kein Diplomat oder der allerfeinste. Wirklich hätte man aber keine üblere Wahl treffen können, als sich in solchen Dingen an Wagner zu wenden. Wer so von der Hoheit seines heiligen Berufes als Künstler, von der Würde der Kunst an sich erfüllt war, wie er, dem konnte es nicht schwer fallen, sich in derartigen Versuchungen rein und hoch über allen Parteien zu erhalten. Mochte er jedoch nicht mit ihnen Hand in Hand gehen, so — schwor man sich — sollte er sie fürchten lernen. Noch von einer anderen Seite her aber drohte ihm Gefahr. Seit der Regierung Ludwig's I. bestand in Bayern die Einrichtung, dass aus den Geldern der Civilliste und des übrigen königlichen Privatvermögens, welche nicht ausgegeben wurden, die Beamten des kgl. Kabinets gewisse Procente bezogen. Die Gnade des Monarchen, die dem Künstler nach allen Drangsalen und Beschwerden seines unruhvollen Lebens eine Heimath und ein sorgenfreies Dasein zu schaffen bemüht war, wurde dem Letzteren auch von dieser Seite her übel vermerkt. Als daher im Januar 1865 Semper zu Berathungen über den Bau des Nibelungentheaters vom König empfangen worden war, stieg die Heftigkeit der gegen Wagner gerichteten Agitationen auf den Siedepunkt. Die Vorliebe des jungen Herrschers erwies sich eben durch diesen Schritt als mehr wie eine vorübergehende jugendliche Laune, der man geschmeidig nachgegeben hätte. Die Interessen der Civilliste waren durch einen kostspieligen Bau zu ernstlich bedroht, als dass nicht jedes Mittel erlaubt geschienen hätte, dem Künstler, wenn nicht die Geneigtheit seines hohen Gönners, so doch das Vertrauen des Volkes abwendig zu machen. Beschämend war die Bereitwilligkeit, mit welcher sich die Presse zu diesen Angriffen hergab.

Was man wünschte, galt es als Thatsache zu behaupten.

Das Gerücht wurde ausgesprengt, Wagner sei »in Ungnade gefallen.« Als Beweis musste dienen, bei einer Wiederholung des »fliegenden Holländers« im Hoftheater, nicht minder bei einer Aufführung des Tannhäuser, sei die königliche Loge leer und dunkel geblieben! Man weiss, wie reissend sich, einmal erfunden, derartige Gerüchte in einer Residenz ausbreiten. In wenigen Tagen waren die Zeitungen voll davon. Selbst in der weitverbreiteten Augsburger Allgemeinen fand eine Zuschrift Aufnahme, in welcher als redendes Zeugniss für die Gegründetheit des neuesten Ereignisses angeführt wurde, das Münchener Publikum glaube daran und habe daher bei der Tannhäuseraufführung vom 12. Februar »den Componisten in offenbar demonstrativer Weise (!) am Schlusse stürmisch auf die Bühne gerufen.« Sonderbar war der Widerspruch, dass nach der gleichen Quelle ebendasselbe Publikum den »Sturz« Wagner's und seiner »Genossen« dennoch mit »sittlicher Befriedigung« (!) begrüsse. Unter den Münchener Organen waren es fast einzig die »Neuesten Nachrichten«, die ihrerseits das Mögliche zur Widerlegung des Gerüchtes thaten. Eine Reclamation Wagner's an die Ausgsburger Redaction gab zur Beruhigung seiner auswärtigen Freunde die bündige Erklärung: »Die in einer Münchener Correspondenz der gestrigen Nummer der Allgemeinen Zeitung über ihn und seine hiesigen Freunde gemachten Mittheilungen seien falsch.« Doch nahmen die Hetzereien kein Ende. Sie erreichten vielmehr gleich darauf ihren Gipfel in dem berüchtigten Artikel der Augsburgerin: »Richard Wagner und die öffentliche Meinung.« Der Verfasser derselben verschmähte selbst die niedrigsten Mittel persönlicher Verleumdung nicht, die noch je gegen den Künstler gerichtet worden waren und häufte ohne jeden Beweis, sowie ohne Namensnennung die schwersten Anklagen über den Missbrauch, den Wagner mit seiner bevorzugten Stellung treibe. Einem derartigen Sturme öffentlicher Beschuldigungen, wie sie sonst nur aus Gerichtsverhandlungen und dort noch mit gewissen herkömmlichen Rücksichten in die Zeitungen überzugehen pflegen, sah sich Wagner, aus Achtung vor dem bayrischen Volke, in dessen

Mitte er sich plötzlich als zu seinem Unglück vorhanden dargestellt fand, zum ersten und einzigen Male ausführlich zu erwidern genöthigt. »Ich habe erlebt«, heisst es in dieser Erwiderung, »dass in London und Paris die Blätter ihrer Zeit auf das Schonungsloseste sich über meine künstlerischen Arbeiten und Tendenzen lustig machten, dass man mein Werk in den Staub trat und im Theater auspfiff. Dass meine Person, mein Privatcharakter, meine bürgerlichen Eigenschaften und häuslichen Gewohnheiten in ehrenrührigster Weise der öffentlichen Schmähung übergeben werden sollten, das hatte ich erst da zu erleben, wo meinen Werken Bewunderung gezollt, meinem Dichten und Trachten das Zeugniss männlichen Ernstes und edler Bedeutung gegeben wird.« Er enthalte sich dessen, aus dieser traurigen Erfahrung Folgerungen zu ziehen und »lasse sich zu der niedrigen, ihm jedenfalls sehr unangemessenen Arbeit herab«, dem unbekannten Ankläger aus seinen eigenen Widersprüchen den sachlichen Beweis zu liefern, dass er seinen Artikel zwar nicht *sine ira,* wohl aber *sine studio* verfasst habe. Nie wieder hat Wagner seitdem die feilen Anschwärzungen seiner Feinde einer öffentlichen Antwort gewürdigt. Kurz vor dem Meister selbst hatte schon Hans von Bülow gegen die öffentliche Verdächtigung protestirt, welche auch die »Genossen« Wagner's in sich begriff und den anonymen Urheber derselben für einen »ehrlosen Verleumder« erklärt. Beide Erwiderungen wurden von der Allgemeinen Zeitung entgegengenommen, ohne dass eine Visiröffnung von Seiten des ritterlichen Anonymus erfolgte. Wohl aber schien demselben für einige Zeit die Lust verdorben, den Anwalt der öffentlichen Meinung zu machen, bis sich eine günstigere Gelegenheit dazu fände.

Uebrigens war der Hauptzweck erreicht. Die bezeichneten Conflicte, welche die Isarstadt in die grösste Aufregung versetzten — in ihrem gesammten Entstehen und Vergehen die Sache von etwa acht Tagen — erfüllten weit und breit die Zeitungswelt mit dem grössten Geräusch. Wenn auch

von einzelnen Seiten her Missbilligung gegen das unwürdige Kampfverfahren laut wurde, dessen sich die Gegner des Dichtercomponisten bedienten, so blieb der ganze Vorgang doch besonders auf das Münchener Publikum nicht ohne Eindruck.

Die Vorbereitungen für die Tristanaufführung lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit bald auf ein künstlerisches Ereigniss. Doch zeigte sich, dass es auch hier zu entstellen und zu verhetzen gab. Schon die blosse Thatsache einer ersten Aufführung vor geladenen Gästen war etwas ganz Neues. Der Widerhall altgewohnter Opposition gegen jedes ausserordentliche Unternehmen Wagner's erwachte auch ausserhalb München's. Stoff in Fülle für das Tagesbedürfniss gewährte ferner, was an einzelnen Vorfällen während der Proben in Erfahrung gebracht wurde. Zur Hebung räumlicher Unzulänglichkeiten im Orchester sollte eine Sperrsitzreihe beseitigt werden. Auf die Bemerkung, dass hierdurch dreissig Sitzplätze verloren gingen, entschlüpfte Bülow eine Signatur der vorauszusetzenden Inhaber dieser Plätze, die, ebenso drastisch, wie unparlamentarisch, sich zu nichts weniger eignete, als von unberufenen Zeugen aus dem Halbdunkel der Scene an die Oeffentlichkeit gezerrt zu werden. Dies geschah dennoch und bewirkte ein neues Auflodern der oppositionellen Flammenzeichen in allen Local- und Witzblättern. Ganz München war davon erfüllt. Von dem alten König Ludwig wurde erzählt, er sei im eben vollendeten zoologischen Garten an einem Käfig vorübergegangen, der ihm durch seine Bauart aufgefallen sei. »Was ist darin?« habe er seinen Führer gefragt. »Ein Stachelschwein, Majestät.« Lächelnd habe er da dem Manne auf die Schulter geklopft und gesagt: »Schw..... müssen Sie sich anschaffen, lieber Freund, die sind jetzt zeitgemäss!« Es bedurfte zur Besänftigung der allgemeinen Erregung einer förmlichen Ehrenerklärung, die Bülow in seiner kavaliermässigen Weise durch die »Neuesten Nachrichten« gab, in der Versicherung, er habe mit seiner Aeusserung nicht im Entferntesten eine Verunglimpfung des Münchener Publikums beabsichtigen können. Es sei ja ausgemacht, dass

der Künstler, namentlich der Presse gegenüber, keine andere Stütze besitze, als das Publikum: habe ja sein hochverehrter Freund, Herr Richard Wagner, in dem Münchener Publikum vorzugsweise eine solche gefunden und auch seine eigenen Leistungen sich der freundlichen Theilnahme desselben zu erfreuen gehabt. Demgemäss habe er bei seiner aus dem Zusammenhang gerissenen, wesentlich getrübten Aeusserung nur die böswilligen Theaterbesucher im Sinne gehabt, welche verdächtig seien, in Wort und Schrift an den gegen den hochverehrten Meister gesponnenen Intriguen betheiligt gewesen zu sein. Er sei betrübt, seinen Ausdruck in so aufreizender und übertreibender Weise »an die grosse Glocke gehängt« zu sehen, dass ihm nur die Alternative übrig bliebe, sich des Mangels an Gesittung oder an gesundem Menschenverstande bezichtigen zu lassen. Hiermit war die Ruhe für den Moment wiederhergestellt. Es würde zu weit führen, die seltsamen Reflexe aller einzelnen Phasen der Tristanvorbereitungen in der Oeffentlichkeit Isar-Athen's zu verfolgen. Der durch Erkrankung von Schnorr's Gattin verursachte Aufschub der Vorstellungen bot den in München privatisirenden Journalisten und musikalischen Delegirten der deutschen Bundesstaaten unwillkommene Ferien und zeitigte Federstudien von sehr mannigfaltiger Färbung. Wiederum gingen die Gerüchte von Land zu Land, die Aufführung von »Tristan und Isolde« sei einem Mordversuch auf die »Primadonna« gleichzuachten und die »Oper« werde daher bleiben, was sie bisher gewesen, nämlich — Zukunftsmusik. *) Dagegen brachte das Schwieger'sche Volkstheater in der Isarstadt am 29. Mai »zum allerersten und oft verschobenen Male« eine parodistische Posse: »Tristanderl und Süssholde«, mit Musik von H. Rauchenecker, deren Programm und Zettel mit Anspielungen auf das be-

*) Besonders Wiener Blätter liessen sich solche gute Dinge schreiben, um gewissen dortigen Kritikern einen letzten kurzen Triumph zu gönnen. Einer derselben soll gesagt haben: »Es ist ein Lärm in München, als wäre die Zukunftsmusik eben erst erfunden!«

vorstehende Ereigniss gespickt war. *) Unter solchen Auspicien ging endlich die wirkliche Aufführung des Wagner'schen Werkes vor sich, über deren Erfolg bereits im Zusammenhange berichtet worden ist.

All diese äusseren Ereignisse, als einer dem Meister so entlegenen Sphäre angehörig, nahmen seine Beachtung nicht erheblich in Anspruch. Wohl aber standen mit dem Aufsehen, welches der rein künstlerische Vorgang so weit über die betheiligten Kreise hinaus verbreitete, Belästigungen ganz anderer Art in engster Verbindung, die ihrem Wesen nach ebenfalls in das vorliegende Kapitel gehören. Es ist unglaublich, wie vielen Beunruhigungen der Künstler in seinem eigenen Hause ausgesetzt war. Seine ungemeine Liberalität im Empfang von Freunden, die er, trotz zahlloser Enttäuschungen, je »berühmter« sein Name wurde, in fast steigendem Masse und um so grundsätzlicher beobachtet hat, war schon während seines Aufenthaltes in der Schweiz so oft von blosser Neugier ausgebeutet worden. Noch mehr geschah dies in München. Man gewöhnte sich daran, seine Wohnung und Person als eine Sehenswürdigkeit der Isarstadt zu betrachten, und unter dem Vorgeben eines besonderen Interesses drängten sich selbst gänzlich Unbekannte in seine Nähe. Mit wahrer Schamlosigkeit erzählt der

*) Der Theaterzettel zeigte an: »1) Die Handlung spielt in der Vorzeit und ist in der Gegenwart zu Allem reif; theils zu Wasser, theils zu Lande, wesshalb auch der Text bald zu schlüpfrig und bald zu trocken ist. Textbücher werden keine ausgegeben, weil der Text hier doch nicht so recht verstanden wird. 2) Für dieses Stück sind nur drei Vorstellungen angesetzt; wenn es das Publikum aushaltet und die Schauspieler nicht umbringt, wird man schon sehen, was noch weiters geschieht; vor der Hand wurden einmal die Preise erhöht, damit das Stück mehr an Werth gewinnt. 3) Auswärtige Bestellungen auf Logen und Sperrsitze werden aus der alten und neuen Welt angenommen. 4) Aller Anfang ist schwer, mit dem Ende wird es leichter gehen. 5) Besonders zu bemerken ist noch, dass die 30 Sperrsitze in erster Reihe bleiben, der freie Eintritt aber für Alle, selbst für die Freunde des Verfassers, aufgehoben ist, weil, was man umsonst kriegt, nicht viel werth ist.«

Verfasser der »Voyage dans le pays des milliards«, wie er, zur Zeit der Tristanproben an einem schönen Frühlingsnachmittage »bei einem Spaziergang vor den Propyläen« von einem Münchener Professor die freundliche Aufforderung: »Si nous allions voir Wagner?« erhalten und sie mit einem »Je le veux bien!« beantwortet habe. Vollends mehrte sich der Zudrang um die Zeit der Aufführungen. Wer durch irgend welche wohl noch so gesuchte Beziehung ein entferntes Anrecht darauf zu haben glaubte, ihn in seiner Ruhe zu stören, zauderte keinen Augenblick, es auszuüben. Es meldeten sich bei ihm Personen, die ihn vor zwanzig oder dreissig Jahren zuletzt gesehen und seitdem jede Verbindung mit ihm abgebrochen, ja sich selbst feindselig gegen ihn benommen hatten. Durch eine Entfremdung, die nach Jahrzehnten mass, stand z. B. der Berliner Hofkapellmeister Heinrich Dorn dem Künstler gewiss nicht näher, als der Franzose Victor Tissot. Dennoch nahm er nicht Anstand, einige Tage vor der Generalprobe, wie er selbst erzählt, als »alter Bekannter« des »berühmt gewordenen Meisters«, selbst in einen engeren Kreis, der sich eben um diesen versammelt, zu dringen, oder seinem eigenen Ausdruck zufolge, »unangemeldet hereinzufallen.« Auch die langmüthigste Geduld hätte solchen Attaquen interesseloser Neugier erliegen müssen und gewiss gehörten dieselben für Wagner nicht zu den geringsten Prüfungen der stürmischen Tristantage. Und doch ward ihm für diese Opfer wenig Dank. Wer nicht vorgelassen ward, oder ihn nicht zu Hause traf, schrieb darüber gewiss ebenso ein Feuilleton, als wem es gelang, in das Heiligthum zu dringen. Durch seine Pariser Erfahrungen nicht abgeschreckt, fehlte z. B. auch der Director des Wallnertheaters nicht unter den Besuchern des Meisters. Diesmal mit Gruss und Auftrag von Bruder Albert Wagner aus Berlin ausgerüstet, pochte er kühn an die Thüre des Hauses vor den Propyläen. Dennoch vereitelte ein besonderer Unstern auch diesmal seine Absicht. »Wagner kümmerte sich nicht mehr um mich, als ob ihm seine brüderliche Liebe einen collectirenden Vagabunden zugeschickt hätte«, äusserte sich seine Entrüstung über die nochmalige

Nichtbegegnung in nicht eben gewählter Weise, die das geringe Vertrauen des Meisters in die Bildung deutscher Theaterdirectoren und Intendanten nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen lässt.

Das grosse Ereigniss war über den Häuptern der Münchener vorübergerauscht, die Ruhe der Stadt stand jedoch noch auf sehr unsichern Füssen. Auf kurze Zeit nur hatte das schmeichelnde Gefühl, München sei durch die Aufführung in eine kunst- und welthistorische Bedeutung gerückt, die Gemüther nach allen vorhergegangenen Erregungen beschwichtigen können; nach wenigen Monaten schon blies ein gewaltiger Wind aus der gewohnten Himmelsrichtung die alten Stürme hervor. Die Schliessung des Münchener Conservatoriums, der Beschluss des Königs, auf Kosten der Civilliste eine Schule für Musik und dramatische Kunst zu stiften, erweckten Spannung und Eifersucht. Gerüchte, als sei der Auftrag zur Erbauung eines »neuen Opernhauses« im Glaspalast für Aufführung des Nibelungenwerkes bereits an Professor Semper in Zürich ergangen, durchschwirrten fledermausartig am hellen Tage die Luft der Isarstadt und wurden zu unablässigen Agitationen gegen den Meister benutzt. Unbeachtet blieben die Zeugnisse, dass die Neigung des jungen Herrschers seiner anderweitigen Grossmuth, wo es die Pflege von Kunst und Wissenschaft galt, keinen Abbruch that*): so sehr fesselten die kostspieligen Pläne Richard Wagner's die allgemeine Aufmerksamkeit. Es war bereits gegen das Ende des Jahres, als sich die alten Gegner des lästigen Mannes, dessen »Günstlings«-Stellung jetzt ausser allen Zweifel gesetzt dünkte, zu einem letzten Schlage gegen ihn verbanden. Zwar liess sich die ihm zugewandte königliche Geneigtheit auch durch die kühnsten Anticipationen nicht zum Wanken bringen, doch schien der Moment zu einer äussersten Einwirkung auf die Stimmung des Volkes nicht besser gewählt

*) So liess er z. B. ganz um dieselbe Zeit, auf die blosse Nachricht von der leidenden Gesundheit des Dichters Prutz, diesem aus eigenem Antriebe eine ansehnliche Summe zu einer Erholungsreise zustellen.

werden zu können. Der wirksame Verdacht der »Freigeisterei« und politischer Machinationen diente hierzu als Vorwand. Jedem Tieferblickenden musste derselbe gerade für Wagner sehr ungünstig erdacht erscheinen. Er, dem einzig an Arbeitsruhe lag, der jedem Parteiwesen fern stand, sollte gewaltsam zum staatsgefährlichen Charakter gestempelt werden. Aber die leidenschaftliche Erregung entbehrt des Tiefblickes und auf sie rechneten die gegen den Künstler gesponnenen Pläne. Er hatte sich einmal an einer politischen Bewegung betheiligt und war lange Jahre hindurch aus Deutschland verwiesen gewesen, dies genügte statt aller Repliken. Der Besuch, welchen Wagner seinem königlichen Beschützer im Spätherbst 1865 in Hohenschwangau machte, zog mancherlei lauernde Blicke auf sich. Die ihm erwiesene Huld schien ihren Höhepunkt erreicht zu haben, als der Monarch den Künstler beim Abschiede bis zur Station Biessenhofen begleitete, und während dieser nach München weiterreiste, einsam nach seinem Schlosse zurückritt. Bei seiner Ankunft in der Hauptstadt fand Wagner Alles in ungewöhnlicher Aufregung. Adel und Klerus hatten sich in der Heraufbeschwörung eines drohenden Ungewitters vereinigt. Die Zeitungen wimmelten von Angriffen aller Art. Als in den ersten Tagen des December auch der König in München eintraf, war der Eindruck wirklich der, als sei der dringendste Wunsch des Volkes, dass Richard Wagner München verlasse. Nichts anders vernahm der Monarch namentlich auch in seiner nächsten Umgebung. Mit tiefer Bekümmerniss sah er sich genöthigt, auch den blossen Schein zu vermeiden, als nehme er Anstand, dem Frieden seines Landes ein Opfer zu bringen. Er verlangte ebendasselbe von seinem künstlerischen Freunde, indem er ihn bat, auf einige Monate aus München zu verreisen. Wagner leistete diesem Wunsch unverzügliche Folge, mit dem festen Entschlusse, nicht früher zurückzukehren, als bis dies ohne Beeinträchtigung der öffentlichen Ruhe geschehen könne. Nach Aussen galt der Vorgang als eine Ausweisung und erregte allenthalben ein ungeheures Aufsehen.

Wie fein das gewissenlose Spiel gegen den Meister

geleitet war, zeigte sich, als bald darauf die Seifenblase des angeschürten »Volksunwillens« zerplatzte. *) Völlig unbetheiligt an dem Residenztumulte war namentlich das Landvolk geblieben. Als jener geistliche Herr sich darüber beschwerte, dass der König mit dem »lutherischen Musikanten« soviel Umstände mache, entgegnete ihm der Allgäuer Bauer ruhig, aber derb: »Ich seh' den König lieber bei Musikanta, als bei Pfaffa.« Aber auch das Publicum Münchens hatte sich dem Eindrucke der eben erlebten ersten grossen künstlerischen That Wagner's keineswegs ganz entziehen können. Vielmehr hatte sich inmitten der städtischen Bevölkerung schon jetzt ein fester Kern von Anhängern des Künstlers gebildet. Am 2. Januar 1866 enthielten die Neuesten Nachrichten ein allerdings mehr als verfrühtes Inserat, worin ein feuriger Münchener Verehrer mit voller Namensnennung Gleichgesinnte zu einer Besprechung einlud, mit dem Zwecke, »dem berühmten Componisten Richard Wagner« bei seiner bald vorauszusetzenden Rückkehr »einen würdigen Empfang zu bereiten.« Andererseits protestirten diejenigen politischen Parteien des Landes, welche die gegen Wagner gerichteten Agitationen für schmachvoll genug erkannten, um jeden Verdacht eines Antheils an denselben entschieden von sich abzulehnen. Die bayrische Fortschrittspartei veröffentlichte in den Münchener Tagesblättern wörtlich folgenden Ausdruck ihrer gemeinsamen Ueberzeugung:

> »Mit den Worten: »Ich will meinem theuren Volke zeigen, dass sein Vertrauen, seine Liebe mir über Alles geht«, hat der König die Entfernung des Componisten Richard Wagner aus dem Lande verfügt.

---

*) »Richard Wagner als König. Schonungslose Enthüllung der geheimen Verschwörung zur Ausführung seines unglaublich verwegenen Planes, von †††, emer. Pfarrer (München und Augsburg, 1866. Jedes Exemplar ist verschlossen)«, lautete der Titel einer damals in München viel verkauften Broschüre, deren Ironie darin besteht, dass auf ihren enggedruckten 32 Seiten unter spannenden Kapitelaufschriften, einige platte Scherze abgerechnet, von manchen anderen Dingen, aber nicht von Richard Wagner die Rede ist.

»Diese Worte beweisen klar, dass dem Könige gegenüber behauptet worden ist, die Anwesenheit Wagner's habe zur Beunruhigung des Volkes beigetragen, habe dessen Vertrauen und Liebe zum Könige beeinträchtigt.

»Mit solchen Behauptungen ist der König über die Stimmung des Volkes gröblich getäuscht worden.

»Die Anwesenheit Wagner's hat das Vertrauen des Landes und die Liebe des Volkes zum Könige nicht beeinträchtigt, und Wagner's Entfernung hat weder Beruhigung gewährt, noch Befriedigung geschaffen.

»Die Person Wagner's hat mit den öffentlichen Angelegenheiten des Landes und den Bestrebungen der Fortschrittspartei nichts gemein.«

Was blieb nun von dem angeblichen bayrischen Volke noch übrig? Ein Münchener Witzblatt illustrirte den Moment der Abreise Wagners: befriedigt sieht ein behäbiger Kuttenträger ihm nach; im Hintergrunde lächelt höhnisch Mephisto: »Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.«

Weder der Meister, noch sein huldvoller Beschützer waren durch solche Kundgebungen überrascht. Sie verkündeten den allmählichen Umschwung der Stimmung Münchens gegen Wagner, der sich in den folgenden Jahren immer mehr beschleunigte. Beschämend waren sie nur für Diejenigen, welche mit dem Missglücken ihres Versuches, die Person eines wehrlosen Künstlers zum Ableiter der gegen sie selbst gerichteten öffentlichen Missstimmung zu machen, durch einen grossen Entschluss der Entsagung nun so offen blossgestellt waren. Mit Wagner's Entfernung aus München war jeder ferneren thörichten Insinuation, als stelle der Monarch seine persönlichen Neigungen und Beziehungen über das Wohl des Landes, der Boden entzogen. Dennoch konnte wenigstens dem Hasse gegen den Künstler Luft gemacht werden und dies geschah reichlich in der gesammten altbayrischen und ultramontanen Presse. Bis zu welchem Grade von Cynismus hier vorgegangen wurde, beweisen Ausschreitungen seltener Art. Man wusste, dass Wagner's Frau bereits seit seiner Rückkehr aus Paris von ihm getrennt in Dresden lebe. Unter den auf ihn gehäuften Verleumdungen, welche seine gefürchtete Rückkehr nach München für immer zur Unmöglichkeit machen sollten,

fand in den niederen Volksschichten den meisten Glauben und soll namentlich unter dem weiblichen Geschlechte eine nachhaltige Empörung hervorgerufen haben die cynische Erdichtung des »Volksboten«, Wagner's Gattin müsse, während ihr Mann »im Ueberflusse schwelge«, in Dresden mit Mangel und Noth kämpfen und fast Hungers sterben. Die in grellen Farben ausgeführte Schilderung ihres Nothstandes ging in alle Blätter derselben politischen Tendenz über und verbreitete sich auf diesem Wege bis in mehrere Wiener Zeitungen. Eine öffentliche Erklärung von Frau Wagner, laut welcher ihr seit ihrer Trennung von ihrem Gatten eine von diesem ihr zukommende Sustentation eine sorgenfreie Existenz gewähre, machte dieser schnöden Verleumdung ein Ende. Wohl war sie zu niedrig und zu gemein, um die grosse Seele des Meisters auch nur zu erreichen, geschweige denn zu verwunden; aber er konnte aus ihr lernen, was Alles auf dem Gebiete der »deutschen Presse« möglich war.

Auch die alle Welt bewegenden Kriegsereignisse des folgenden Jahres 1866, so sehr sie das Interesse von ganz Europa auf ein ganz anderes Gebiet lenkten, vermochten diese aufreizenden Stimmen nicht zum Schweigen zu bringen. Galt ja Wagner einem ansehnlichen Theile des bayrischen Journalismus damals schon ganz in demselben Sinne als »Prussien«, wie heute dem Publicum der Pariser Concerts populaires. Also: auf ihn! und wenn nicht mit Feuer und Schwert, so doch mit Nadelstichen! Man spürte allen ihm etwa bewiesenen königlichen Gunstbezeugungen nach und erfand solche, wenn ihrer keine zur Benutzung für patriotische Zwecke sich darboten. Vom Redactionsbüreau des Münchener Volksboten und ähnlicher Blätter gingen dem Künstler allerlei kostbare Spazier- oder Dirigirstöcke, »im Werth von einigen tausend Gulden«, mit sinnreicher Verzierung durch »in Gold getriebene, mit Brillanten besetzte« Schwäne zu; namentlich aber konnte man täglich in den Münchener Zeitungen lesen, Wagner werde auf's Eheste wieder nach Bayern zurückkehren. An Anzeichen für das baldige Bevorstehen dieses Ereignisses war man nicht in Verlegenheit. Oft klangen dieselben

wirklich recht wunderlich. Einmal wollte man am Starnberger See in der Nähe von Schloss Berg einen »Kammerdiener« des Componisten bemerkt haben und zog daraus die weitgehendsten Folgerungen. Allen Gerüchten dieser letzteren Art trat die sehr entschiedene Thatsache entgegen, dass mit dem 1. September 1866 auch das dem Meister durch die Grossmuth seines Beschützers »auf Lebzeiten« überlassene Haus in München vollständig von ihm geräumt und der kgl. Kabinetskasse wieder zur Verfügung gestellt wurde. Der sonst redseligste Theil der bayrischen Presse überging diese Thatsache mit Schweigen. »Ganz richtig!« bemerkte ein Leipziger Musikblatt, — »Wagner wird es nicht in die Zeitung setzen lassen — dazu ist er doch zu vornehm!«

IV.

Vollendung der Meistersinger.

Vevey. Genf. Triebschen bei Luzern. Weiterarbeit an den Meistersingern. Semper's Modell zum Nibelungentheater. Münchener Mustervorstellungen. Vollendung der Meistersinger.

Während dessen war der aufs Neue verschlagene Künstler nicht ohne Beschwerden bemüht, sich eine Heimstätte zu gründen. Er hatte sich von München zunächst nach Vevey begeben, wo er in der anmuthigen Pension du Rivage des Herrn Prélaz am Genfer See vorübergehend Wohnung nahm. Noch war die tiefe Erschütterung, die der Tod Schnorr's in ihm zurückgelassen, nicht verwunden gewesen, als die letzten Münchener Stürme seiner Stimmung, ja selbst seinem körperlichen Befinden neue Anfechtungen bereiteten. Statt der einzig ersehnten Schaffensstille hatte er alle Leiden einer erklärten »Günstlings«-Stellung durchkosten müssen und sich nun schon seit Monaten in rücksichtslosester Weise gewaltsam auf das nackte Feld der politischen Tagesintrigue gezogen gesehen. Sein Verlangen nach völliger Abgeschiedenheit, nach Vergessen und Vergessenwerden trieb ihn noch Ende des Jahres 1865 nach Genf. Hier glaubte er Ruhe zu finden, durch stille und angenehme Lage zog ihn die Villa »aux artichauts« an, deren Räume im vorigen Winter einen fürstlichen Bewohner, den Herzog von Glücksburg, beherbergt

hatten. Es war um Mitte Januar, als in dem einzigen heizbaren Zimmer des Hauses Feuer ausbrach. Die Gefahr war zwar nicht so gross, als sie das Gerücht machte. Wie unmittelbar sie der Partitur der Meistersinger gedroht haben mag, von welcher es damals hiess, ihre Rettung sei nur einem Zufall zu danken gewesen, vermögen wir nicht anzugeben. Eine unangenehme Folge hatte der Unfall aber doch; die Ruhe des kaum gewonnenen Heimwesens war ein Raub der Flammen geworden. Die Zeit bis zur Wiederherstellung seiner Wohnung benutzte Wagner auf ärztliche Empfehlung zu einem Ausflug in das südliche Frankreich. Er reiste nach Toulon, Avignon und Marseille. Am letzteren Orte traf ihn am 27. Januar die Nachricht von dem zwei Tage zuvor in Dresden unerwartet erfolgten Tode seiner Gattin.

Wir haben des Charakters dieser Frau bei Gelegenheit von Wagner's Eheschliessung flüchtige Erwähnung gethan. Da sie trotz vieler guter Eigenschaften wenig fördernd in das Leben des Künstlers hineingegriffen, ist sie seitdem wenig von uns genannt worden. Auch jetzt, wo wir die Lösung des zwischen ihr und Wagner bestehenden fast dreissigjährigen, kinderlosen Bundes zu berichten haben, können wir nur einige fremde Urtheile über ihre Persönlichkeit anführen. Gaspérini bezeichnet sie als eine »vaillante créature.« Eine dem Meister nahestehende, langjährige Freundin nennt sie aus persönlicher Bekanntschaft eine »gute Frau.« Sie unterlässt aber nicht beizufügen, es habe ihr gänzlich an der Fähigkeit gebrochen, die vielen Missverhältnisse und die Ungunst der Lebenslage des grossen Künstlers mit Seelengrösse und weiblicher Anmuth versöhnend zu mildern. »Dem so ganz von seinem Dämon Beherrschten hätte von jeher ein hochgesinntes, verständnissvolles Weib zur Seite stehen müssen — ein Weib, das es verstanden hätte, zwischen dem Genius und der Welt zu vermitteln, indem sie begriffen hätte, dass diese Beiden sich ewig feindlich zu einander verhalten. Frau Wagner hatte dies nie erkannt. Sie wollte vermitteln, indem sie von dem Genius Concessionen an die Welt verlangte, welche dieser nicht bringen konnte, nicht bringen durfte.« Eben

diese Unfähigkeit, den Genius zu begreifen, musste ihr manchen aus schmerzlicher Nothwendigkeit hervorgegangenen Schritt des Künstlers unbegreiflich, wenn nicht übermüthig erscheinen lassen und hatte sie endlich, gerade als Wagner der sorgenvollen Wiener Lebensepoche entgegenging, zur völligen äusseren Lossagung von ihm vermocht, der ihre Lage immer neuen Erschütterungen aussetzte. Getrennt von ihrem Gatten, wie sie die letzten Jahre ihres Lebens verbracht, war ihr Ende. Seit langen Jahren an einem Herzübel leidend, war sie, nachdem sie noch am Abend zuvor Besuch in ihrer Wohnung empfangen, in der Nacht lautlos und ohne Kampf an einem Herzschlage verschieden. — —

Bereits im Februar kehrte Wagner nach Genf zurück, doch duldete es ihn hier nicht lange. Anfang April ging er nach Triebschen bei Luzern, welches in den nachfolgenden Jahren sein beständiger Wohnsitz blieb. Hart am See lag das liebliche Landhäuschen, das ihm nach allen überstandenen Stürmen die endliche Zuflucht gewähren sollte: vor ihm der See, der Rigi sammt der übrigen Gebirgskette, rechts der Pilatus, links die Stadt. Von Neuem war er jetzt in dem schweigenden Asyl, fern jedem Klange, angelangt, aus welchem er dereinst in die stumme Alpenwelt blickte, als er den überschwänglichen Plan des Nibelungenwerkes entwarf und die Ausführung in Angriff nahm, welche er diesmal unter dem starken treuen Schutze eines königlichen Freundes zur Vollendung zu bringen hoffen durfte. Zwar nicht sofort, da ihn für jetzt noch die Composition der »Meistersinger« beschäftigte. Unmittelbar nach der Tristanaufführung des vorigen Jahres hatte er sich an die musikalische Ausführung des zweiten Actes des »Siegfried« gemacht — Rücksichten mancher Art bestimmten ihn jedoch, sich wieder demjenigen Werke zuzuwenden, auf welches er in Betreff seiner sofortigen populären Wirkung die grössten Hoffnungen setzte. Gerade die bisher für die Vollendung des Nibelungenringes und seine Aufführung im Geiste seines Schöpfers ergriffenen Massnahmen hatten vorzugsweise die blinden Ausschreitungen des Neides und der Verfolgung wider ihn heraufbeschworen. Er glaubte deshalb

nicht weiser verfahren zu können, als wenn er seinen ursprünglichen Plan wiederaufnähme, wonach ihm gerade ein Erfolg der Meistersinger die Brücke zur völligen Ausführung und einstigen scenischen Verwirklichung auch des Nibelungenwerkes gewähren sollte.

In Triebschen empfing er zum 22. Mai ausser dem Besuche seines königlichen Gönners den wohlthuenden Beweis, dass es ihm trotz aller Anfechtungen, dennoch gelungen sei, sich auch in München Liebe zu erwerben, die in der Abwesenheit seiner treu gedachte. Zum ersten Male lernte er hierdurch auch in der bayrischen Hauptstadt Freunde kennen, nachdem er seinen wenigen dortigen Umgang der Versöhnung von Gegnern zugewendet, mit denen seine Berufung ihn in Berührung gesetzt hatte. Von mehreren Anhängern wurde ihm als Zeichen der Verehrung ein silberner Lorbeerkranz übersandt, das Werk Meister Quellhorst's in München, welches vor Abgang an seinen Bestimmungsort seiner kunstreichen Arbeit wegen einige Tage im Kunstverein ausgestellt gewesen war. Die begleitende Zuschrift sprach u. A. die Hoffnung aus, den verehrten Meister recht bald wieder in München begrüssen zu dürfen. Hierauf heisst es in Wagner's Antwortschreiben vom 27. Mai: »Dass Sie meine Rückkehr so bald erwarten, dürfte mich fast betrüben, wenn ich annehmen sollte, Sie hegten von mir die Meinung, dass ich mein persönliches Wohlergehen den ernsten Rücksichten voranstellen könnte, die mich von München fernhalten.« Er bittet die freundlichen Gönner seiner Kunst, ihn wegen seiner, obwohl schmerzlichen, Trennung eher zu beglückwünschen, als zu betrauern, weil es ihm eben hierdurch möglich werde, »das grösste, seinem Leben widerfahrene Glück seinem erhabenen Wohlthäter mit wahrhaft nützlichem Danke zu erwidern«. — Wohl hatte der Meister Recht, allen Verlockungen dieser Art männlich festen Widerstand entgegenzusetzen, wie er denn auch den Wünschen seines königlichen Beschützers und Freundes gegenüber bei seinem einmal gefassten Entschlusse verharrt war. Nur eine vollständige und andauernde Entfernung war geeignet, die so

gewaltsam aufgeregten Wogen der öffentlichen Stimmung wieder zu glätten. Noch immer war München selbst für Anhänger Wagner's, sofern diese nicht als Privatpersonen sich in der grossen Menge verloren, ein unsicherer Aufenthalt, noch in demselben Sommer war Bülow durch unablässige Angriffe der ultramontanen Presse auf seine Person genöthigt, dem König seine Eingabe um Entlassung aus seiner Stellung als Hofpianist einzureichen. Mitte Juni begab er sich nach Luzern zu Richard Wagner, wohin er seine Familie, um dem einsamen Meister Gesellschaft zu leisten, schon früher vorausgeschickt hatte. Aus seiner kunstsinnigen Feder ging um diese Zeit das bewunderungswürdige, aller Schwierigkeiten der Uebertragung spottende, Arrangement des Meistersingervorspiels für das Pianoforte hervor, welches dem Tausig'schen Klavierauszuge beigegeben ist, sowie die bekannte Paraphrase der »Versammlung der Meistersingerzunft.«

Wagner hatte mittlerweile thätig an seinem Werke weitergeschaffen. Der erste Act der Meistersinger war mit Einschluss der Instrumentation vollendet; der Sommer 1866 förderte bis gegen Ende Juli den zweiten Act so erheblich, dass zwei Drittel desselben fertig componirt, wenn auch noch nicht orchestrirt wurden. Doch war bei der Arbeitsweise des Künstlers die erstere Arbeit immer die grössere. Auch an sie ging er erst dann, wenn der ganze musikalische Aufbau eines Werkes und insbesondere des jedesmaligen einzelnen Actes ihm fest vor der Seele stand, was allerdings schon während der Dichtung der Fall zu sein pflegte. *) Sein Compositionsentwurf war, wie uns berichtet worden, einzeilig,

*) »Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen,« schrieb er noch während der Composition des Tannhäuser im Jahre 1844 an einen Freund, »bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht; ich habe alle charakteristischen Motive im Kopfe, so dass, wenn dann die Verse fertig und die Scenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, und die detaillirte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit, welcher der Moment des eigentlichen Producirens bereits vorausgegangen ist.«

auch in den complicirtesten Theilen seiner dramatischen Tondichtungen; auf der zwischen leergelassenen Notenzeile hin und wieder eine Note als Anhaltspunkt für die Ausführung — so sicher konnte er sich in jedem Punkte auf sein Gedächtniss verlassen. *) So arbeitete er auch an den Meistersingern, meist von früh acht Uhr bis Nachmittags um fünf auf seinem Zimmer, und fand sich dann erst um die Speisestunde mit seinen Hausgenossen zum Mahle zusammen, um den Rest des Tages mit ihnen gemeinschaftlich zu verbringen. Des Abends gönnte er sich denn auch einen Spaziergang, auf welchem er gewöhnlich ernst gestimmt gewesen sein soll, während er zu Hause »sehr gesprächig, stets voll Humor und zu Scherzen aufgelegt« war, wie ein Besuch über ihn berichtet. Gegen Ende Juli war er ziemlich leidend, so dass auch für die Arbeit dadurch eine Unterbrechung entstand. Bald darauf meldeten sich andere Hindernisse für ein gedeihliches Wohlbefinden. Es fehlte auch hier an Oefen. Der Monat August trat gleich zu Anfang mit so fortwährender Kälte, so durchdringendem Regen, so wüthenden Stürmen auf, dass das Bedürfniss nach diesem Hausgeräth sehr fühlbar wurde, und die kleine Colonie von Münchener Exilirten die Köpfe hängen liess. Nur die Scheu vor abermaliger Beunruhigung durch einen Umzug bewog den Meister, seine Behausung nicht zu verlassen und zu anderen Schutzmitteln gegen die Ungunst der Natur zu greifen.

Die deutsche Zeitungswelt war während dieser ganzen Zeit wenig mit Wagner zufrieden. Es gab nichts über ihn zu berichten und dies war für deutsche Tagesblätter zu wenig, trotz des Kriegslärms und der heftigen politischen Erschütterungen des Vaterlandes. Es musste nachgeholfen werden. Wie dies in Münchener Zeitungen besonders gewisser Färbung geschah, ist schon erwähnt worden. Doch konnte füglich nicht die gesammte deutsche »Presse« in den Ton altbayrischer und ultramontaner Organe einstimmen. Schon zu Anfang

*) Erst der Compositionsentwurf zum dritten Acte des Siegfried soll drei Zeilen umfasst haben.

des Jahres war der Tondichter daher auf Rechnung der deutschen Journale nach Paris geschickt worden, wo Herr Carvalho es an seinem neuerbauten Théâtre lyrique mit dem Lohengrin versuchen wolle. Pariser Blätter signalisirten bereits seine Ankunft, der »Temps« widersprach. Durch Vermittelung von Wiener Journalen war er von der dortigen Hoftheaterintendanz eingeladen worden, seinen nächstens in der Donaustadt zur Aufführung gelangenden Rienzi bei den ersten Vorstellungen zu dirigiren. Er hatte aber dankend abgelehnt — durch dieselben Wiener Blätter. Neben dem Allen hatte er aber noch Zeit gefunden, eine ganz neue Oper, »Friedrich von Hohenstaufen«, ja gar einen »Wilhelm Tell« zu dichten und zu componiren — ebenfalls in den deutschen Zeitungen! Es gäbe eine besondere, wenn auch nicht dankbare Aufgabe, unter all den unzähligen irreleitenden Nachrichten, die von deutschen, wie Pariser politischen und musikalischen Neuigkeitsblättern nun schon seit zwanzig Jahren und mehr über Richard Wagner in die Welt gesetzt waren, einmal bloss diejenigen des stillen Jahres 1866 zusammenzustellen!

Ungestört durch Frost und Regenschauer waren indess die Meistersinger rüstig vorwärtsgeschritten. Nur im Hause Wagner's sah es seit Eintritt des Herbstes anders aus. Bülow, welcher den ganzen Sommer über sein Gast gewesen, hatte dasselbe verlassen und sich nach Basel begeben, wo er im Winter auf 1867 als Pianist und Musiklehrer privatisirend, eine rüstige Thätigkeit entfaltete. Die Seinigen liess er in Luzern, wohin auch er ab und zu besuchsweise zurückkehrte. An seiner Statt war um Mitte October ein tüchtiger junger Wiener Musiker, Hans Richter, zum Meister gezogen, um ihm als treu ergebener Famulus an die Hand zu gehen. Er war eben eifrig mit der Copie des ersten Actes beschäftigt, welcher dann, wie einst der Tristan bei Breitkopf und Härtel, noch während der Arbeit sofort bei Schott's in Mainz gestochen wurde. Wagner's äussere Lebensweise war dieselbe geblieben. Ein Privatbrief, welchen damals der »Wanderer« veröffentlichte, schildert sie als sehr thätig. Den Tag über

arbeite er, an Wochentagen speise er für sich, gewöhnlich um vier Uhr; an Sonn- und Feiertagen sei gemeinschaftliche Tafel, an welcher die Familie Bülow und der Secretär theilnähmen. Von den Excentricitäten, die seine Freunde und Feinde ihm nacherzählten, heisst es in demselben Schreiben, sei fast Alles erfunden: »er liesse sich nichts abgehen, aber von den berühmten vier und siebzig Schlafröcken fehlten — drei und siebzig. Die Meistersinger würden soeben ins Reine gestellt, die Partitur sei ein wahres Muster von Instrumentation.« Bis gegen Ende December war der Meister in der Particelle bis zur grossen Schlusscene des dritten Actes vorgeschritten und beschloss nun auszuruhen, d. h. von Anfang des zweiten Actes an zu instrumentiren und seinem jungen Freunde Material zur Copie zu liefern.

Seine ursprüngliche Absicht scheint gewesen zu sein, das Werk womöglich noch zum folgenden 25. August, als dem Geburts- und Namensfeste des Königs, zur Aufführung zu bringen. Einen schönen Erfolg des sich gleichbleibenden Eifers, mit welchem der hohe Freund auf die Erfüllung seiner kühnsten künstlerischen Pläne bedacht war, gewährte das um diese Zeit von Gottfried Semper vollendete Modell für das künftige Nibelungentheater, welches soeben im Modellzimmer des Züricher Polytechnicums ausgestellt, in den akademischen Kreisen der Stadt und unter den Zöglingen der dortigen Bauschule eine wahre Begeisterung erregte. Es war in seinen charakteristischen Zügen der heutige Theaterbau zu Bayreuth, ein prachtvoller Bau im edelsten Renaissancestil, wie man ihn schon aus Semper's früheren Werken kannte, nur reicher im Detail und grossartiger im Plan. *) Unmittelbar nach Vollendung wurde es für wenige Tage dem grossen Publikum ausgestellt und sodann von seinem Meister selbst nach München

*) Die Zeit ist hoffentlich nicht mehr allzufern, in welcher statt des heutigen provisorischen Baues dieses einzig würdige Gehäuse für das grösste Werk des Meisters den Hügel bei Bayreuth krönen wird. Wagner selbst hat für die erste Aufführung stets nur auf einen provisorischen Bau gerechnet; seinem hohen Streben ist die That geglückt, es ist an der Nation, ihm dafür den schuldigen Dank zu entrichten!

gebracht. In seiner geistvollen Studie über Semper bezeichnet es Fr. Pecht als ein wahres Unglück für die deutsche Kunst, dass es vom Neid geleiteter Thorheit gelang, die Ausführung des Baues zu hintertreiben. Um das eigentliche, alle übrigen Theile an Höhe beherrschende, Bühnenhaus lagen vier architektonische Massen: vorn die amphitheatralisch geordneten Sitze für die Zuschauer, nach Aussen als prächtiges Halbrund hervortretend, das in der Mitte vom prachtvollen Haupteingang durchschnitten war; rechts und links zwei langgestreckte Flügelgebäude, für Concert- und andere Säle bestimmt; die Rückseite des Ganzen, die Ankleidezimmer und den Malersaal, sowie die Räume zur Aufbewahrung des scenischen Materials umfassend, rechtseitig, fast in Quadratform; das Ganze vom schönsten Reichthum der Grundformen, aber durch die Gleichheit der Decoration in eine imponirende Einheit zusammengefasst. Letzteres geschah durch eine durchlaufende doppelte Arkadenreihe, etwa wie bei der Bibliothek des Sansovin in Venedig, nur dass die untere Bogenreihe durch Doppelpilaster zwischen Rustica (die in den späteren Werken Semper's die Feinheit der Bauglieder so kräftig und glänzend hervorhebt), die obere durch doppelte Säulen reicher belebt erschien. Für die Ausführung war der Plan entworfen, dass das Gebäude einer überaus zweckmässigen, vom Saalbau der Residenz aus, parallel der Maximiliansstrasse, zur Isar führende und dieselbe auf schöner steinerner Brücke überschreitenden Strasse als prachtvoller Abschluss dienen sollte, um als Bekrönung der gegenüberliegenden Uferhöhe den herrlichsten Schmuck der Stadt zu bilden. Von der Brücke aus führte auf glücklich componirtem Terrassenbau ein doppelter Weg so majestätisch hinan, dass er, nach den Worten Pecht's, sicherlich mit der berühmten spanischen Treppe in Rom erfolgreich hätte um die Palme ringen können, wie er das Gebäude um die volle Höhe des Hügels zu vergrössern und aus dem letzteren gleichsam herauswachsen zu lassen schien. »Von Pfaffen und Hofschranzen aufgehetzt«, fährt derselbe Autor fort, »wusste es aber die Bevölkerung Isar-Athens dem König durch ihren stupiden Widerstand ein- für allemal gründlich

zu verleiden, sie je wieder durch derartige Unternehmungen zu ihrem Besten zu behelligen.« — Um so mehr war der hohe Sinn des Monarchen für jetzt in jeder anderen Hinsicht darauf bedacht, in München einen empfänglichen Boden für die erstrebte höchste Kunstthat Wagner's zu bereiten. Seinem sorglichen Blicke entging nicht, von welcher bedeutenden Wirkung auf das Publikum die correcte Darstellung wenigstens der älteren, auch noch so vielfach angefochtenen und geschmähten, Werke des Meisters sein musste. Schon für den verflossenen Sommer waren daher wirkliche Mustervorstellungen derselben von ihm ins Auge gefasst und nur der Kriegsereignisse wegen auf das folgende Jahr hinausgeschoben worden. Zu ihrer Realisirung im Sinne ihres Schöpfers war es nöthig, sich Bülow's von Neuem zu versichern. Mittelst kgl. Decrets vom 30. December 1866 wurde dieser, bis es ihm möglich sein würde, dauernd wieder in München zu verweilen, zum Hofkapellmeister »in ausserordentlichen Diensten« ernannt. Während jeder intelligente Kunstfreund München's, das freiwillige Exil auch dieses ungewöhnlichen Künstlers bitter beklagend, hierin die freundliche Gewähr einer Rückkehr der verbannten Richtung erblickte, diente es dem Philister zur Beruhigung, dass wenigstens für den Augenblick keine weiteren Consequenzen sich an diese Ernennung knüpften und Bülow's Baseler Niederlassungsproject dadurch nicht aufgehoben wurde. — Daneben waren endlich alle Veranstaltungen für Errichtung der von Wagner gewünschten Musikschule im Gange.

Die nunmehr für den Sommer 1867 bestimmten »Mustervorstellungen« des Lohengrin und Tannhäuser sollten zu Kunstereignissen werden und durch verständnissvolle Leitung, sowie durch Enthaltung von jeder noch so beliebten »Kürzung« der Partitur, mindestens ihren rhythmisch-architektonischen Bau vollkommen zur Geltung bringen. Noch immer war zu einer solchen Vorstellung die Beschaffung der erforderlichen Sangeskräfte mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft. Seit mehr als zwölf Jahren bildeten die Wagner'schen Werke einen Hauptbestandtheil des Repertoires deutscher Hof- und Stadttheater, und noch immer verstand man sie nicht zu singen.

Hierin lag das wahrhaft Gefährliche einer scheinbaren Befreundung der Theater mit den Werken des Meisters. Man machte, indem man Alles aufbot, um seinen Geist sorgfältig aus ihnen zu entfernen, am Ende etwas ganz Anderes daraus, ohne zu bedenken, welch' nachtheilige Folgen eine derartige Bequemlichkeit haben müsse, da der Künstler selbst nicht stehen blieb, sondern in seiner Entwickelung weiter vorschritt. Bediente man sich der von ihm selbst in seinen älteren Arbeiten dargebotenen vorbereitenden Zwischenstufen nicht, so musste die Kluft sich immer weiter öffnen. Den wahren und einzigen »Wagnersänger« hatte die rauhe Hand des Geschickes zu früh einer thaten- und segensreichen Laufbahn entrissen. Bei jeder neuen Veranlassung musste sich der tiefe Kummer des Meisters erneuern, dass mit seinem Hingange seine besten Hoffnungen geknickt seien. Die berühmtesten Tenoristen der deutschen Hoftheater, z. B. auch Niemann, erklärten sich geradezu einer Durchführung des Lohengrin ohne Striche für nicht gewachsen. Dagegen war Wagner eben noch durch den Brief eines Dresdener Freundes an seinen alten Genossen Tichatschek erinnert worden. Anlässlich einer dortigen Lohengrinvorstellung war ihm das Bedauern ausgedrückt, dass, wenn einst Tichatschek nicht mehr sänge, überhaupt darauf zu verzichten sein würde, gerade diese Partie von dem Stimmtone vorgetragen zu hören, den man, sobald man ihn gehört, als einzig der musikalischen Intention des Componisten entsprechend erkennen müsse. Wirklich war ja diese Rolle vor zwei Jahrzehnten gerade für seine, dem Tondichter damals so vertraut gewordene Stimme entworfen und ausgeführt. Das Gefühl der immer grösseren Vereinsamung, in welcher er sich dem heutigen Theater gegenüber befand, war bei dieser Erinnerung mit Wehmuth über den Meister gekommen. Es hatte in ihm selbst das Verlangen geweckt, schnell unerkannt sich einmal den Lohengrin in Dresden anzuhören. Wäre er aber auch durch nichts Anderes von der Ausführung dieses Gedankens abgehalten gewesen, so hätte ihn freilich schon die Scheu vor den zahlreichen Verstümmelungen, denen er sein Werk gerade auch in Dresden unterworfen

wusste, von einem solchen Vorhaben zurückgeschreckt. Wohl aber entstand in ihm der Wunsch, den alten Freund und Genossen zu den bevorstehenden Münchener Aufführungen hinzuzuziehen.

Am 7. März 1867 war an dem — ausschliesslich der Instrumentirung — vollendeten Manuscript des dritten Actes der Meistersinger der letzte Federzug geschehen. Schon zwei Tage später traf Richard Wagner in München ein, wo er nunmehr als Gast im »bayrischen Hofe« Absteigequartier nahm. Kaum eine Woche verbrachte er auf dem ihm zuletzt so verhängnissvoll gewordenen, vulkanischen Boden der bayrischen Residenz; soviel eben nöthig war, um für die Aufführung des Lohengrin, sowie des nun bald vollendeten neuen Werkes die unerlässlichen Vorbereitungen zu treffen. Am Tage nach seiner Ankunft, den 10. März, hatte er beim Könige Audienz. Seinem Wunsche, für die erstere Aufführung den alten Dresdener Kunstkampfgenossen, dessen bereitwillige Zusage ihm sicher war, zur Mitwirkung zu berufen, ward kein Hinderniss in den Weg gestellt. Aber auch Wagner liess sich bestimmen, sein Exil wenigstens für kurze Zeit aufzugeben. Er erklärte sich bereit, für das Nächste in der Umgebung von München Wohnung zu nehmen, um von hier aus auf eine sorgfältige Inscenirung seines Werkes Einfluss üben zu können. Im April entbot der Wunsch des Monarchen auch Bülow nach München. Beim Abschiede von Basel wurden ihm zahlreiche ehrende Ovationen dargebracht. Schon hatte sich durch den beruhigenden Einfluss eines Zeitraums von fast achtzehn Monaten seit der Entfernung Wagner's die Stimmung der Hauptstadt beträchtlich zu seinen Gunsten geändert. In helles Licht trat seine schon damals gewonnene Popularität u. A. bei Gelegenheit der ersten — seitdem alljährlich wiederholten — Geburtstagsfeier des grossen Meisters, die am 22. Mai 1867 unter allgemeinem Zudrang stattfand. Eine Münchener Privatkapelle beging den Tag durch ein festliches Concert. Wer an jenem Abend in die Westendhalle trat, mochte wohl nicht annehmen, dass der durch diese Feier Verherrlichte noch vor zwei Jahren aus derselben Stadt wie

durch eine Revolution vertrieben worden war. Noch nie war das geräumige Local so überfüllt gewesen. Hunderte von Personen fanden keinen Sitzplatz und standen in dichtgeschlossenen Reihen. Neben Fragmenten aus Tannhäuser und Lohengrin kam auch das Liebesmahl der Apostel zur Execution, das Meistersingervorspiel war bei der Probe am Vormittag von keinem Geringeren als Bülow einstudirt worden. Eine lautlose, ja andächtige Stille herrschte während der ununterbrochenen drei und einhalbstündigen Production. Dies hinderte weder manche musikalische, noch die politischen Antipoden Wagner's ihrer aparten Meinungen nach wie vor journalistisch sich zu entledigen, doch war ihrem Wirken von nun an immer mehr der Boden entzogen.

Ende Mai bezog Richard Wagner die kleine Villa am Starnberger See, die auf Befehl des Königs für die Zeit der Proben in nächster Nähe von Schloss Berg für ihn hergerichtet war. Die Vorbereitungen für den Lohengrin wurden lebhaft betrieben. Einen anschaulichen Bericht über die Orchesterproben enthalten die »Signale« vom 6. Juni: »Herr von Bülow hat ein neues System eingeführt. Vorige Woche gab es deren eine kleine Million: a) für Violinen, erste und zweite, Violen etc. allein; b) für Holzbläser und Hörner allein; c) für Trompeten, Posaunen und Schlaginstrumente allein; d) für die Theatermusik. Dann folgte eine vierstündige Ensembleprobe des Streichquintetts, und jetzt giebt es für jeden Act eine dreistündige Orchester-Gesammtprobe in Anwesenheit (nicht unter Mitwirkung) des Gesangpersonals. Alle Scenenproben finden vorläufig nur mit Klavier statt, nächste Woche Alles zusammen. Dies neue System, das eigentlich nur für den Dirigenten ermüdend ist, soll sich vortrefflich bewähren, Herr von Bülow soll täglich zehn Stunden im Theater zubringen und wahrscheinlich schläft er auch die Nacht dort, damit er frühmorgens immer der Erste auf dem Schlachtfelde ist!« — Für die Rolle des Telramund war ein junger Sänger, Franz Betz, schon seit Jahren Mitglied des kgl. preussischen Hofopernpersonals, aus Berlin als Gast berufen worden. Er hatte die Sängercarrière noch unter

Anregung des verewigten Schnorr eingeschlagen, dessen glorreiches Vorbild auf den damaligen Karlsruher Polytechniker von tiefem Eindruck gewesen war und ihn mächtig zur Kunst bestimmt hatte. Erst seit kürzerer Zeit war jedoch sein Ruf im Beginne sich zu befestigen und seine eigentliche Bedeutung sollte er den ihn durch Wagner gebotenen Partieen danken, für welche sein Talent erfreulich zu reifen versprach. Die Rolle der Elsa war auf Befehl des Königs ebenfalls einem noch jugendlichen Talente, dem Frl. Mathilde Mallinger übergeben, die Partie der Ortrud, wurde von Frau Bertram-Mayer aus Nürnberg gesungen. Die Generalprobe fand am 11. Juni in Anwesenheit des Meisters, vor dem König und zahlreich geladenen Gästen statt. Es erfüllte Wagner mit Freude, von dem gealterten Dresdener Freunde denselben energischen Silberklang der Stimme, den er bei Abfassung des Werkes im Gehör gehabt, ganz so glanzvoll jugendlich wieder zu vernehmen, wie er ihm nach so langer Zwischenzeit noch in der Erinnerung vorschwebte. Er konnte sich am Schlusse der Probe nicht enthalten, den Künstler mit dankbarer Herzlichkeit zu umarmen. *) Gleichwohl geschah noch im letzten Augenblick auf höheren Befehl eine Veränderung in der Rollenbesetzung; an Stelle Tichatschek's und der Frau Mayer trat ein neues jugendliches Sängerpaar: Heinrich Vogel und Therese Thoma — die beiden nachmaligen Darsteller von Tristan und Isolde — sodass das Lohengrinpersonale den Anblick einer Pflanzschule von frischen, tüchtig strebenden Kräften gewährte.

Der Aufführung selbst, die am 16. Juni vor einem hochgespannten Zuhörerkreise vor sich ging, wohnte Wagner nicht

*) In den bald darauf geschriebenen »Erinnerungen an Schnorr«, welche die Grenze von Tichatschek's Begabung, derjenigen des dahingegangenen Sängerhelden gegenüber, so genau bestimmen, heisst es über seine (Tichatschek's) Wiedergabe der Erzählung des dritten Actes: »Wer noch kürzlich von ihm im Lohengrin die Erzählung vom heiligen Graal in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt.«

bei. Er hatte sich nach der Generalprobe wieder in sein Luzerner Asyl zurückbegeben, um Andere die Früchte seines Wirkens geniessen zu lassen. Unter Bülow's Führung war insbesondere der instrumentale Theil der Vorstellung vollendet zu nennen. Seine sichere Hand verlieh jedem Zuge die stets in gleicher Höhe verharrende Würde und Weihe; die Art, wie er den Lohengrin nur »spiele«, erschien manchem Bewunderer nur aus der Inspiration begreiflich, mit welcher dieser »Ariel« Wagner's sich in die innerste Idee des Kunstwerkes und des Componisten versenke. Keine Kürzung, kein Kapellmeisterstrich verunstaltete die erhabene Grösse des Werkes. Die Aufnahme war bei fast fünfstündiger Dauer eine glänzende; somit liess sich das Ganze nicht übel an und der Zweck schien erreicht. Hätte sich nur nicht eine schon zwei Jahre früher mit jener Aufführung des Tannhäuser unter Schnorr's unvergesslicher Mitwirkung gemachte Erfahrung auch diesmal wiederholt. Wer mit wirklichem Gefühl und Verständniss den aus den aufopferndsten Anstrengungen des Dirigenten und der mitwirkenden Künstler resultirenden Vorstellungen beiwohnte, mochte sich wohl darüber wundern, dass es dem grossen Publikum bei alledem ziemlich gleichblieb, ob es den Lohengrin so oder anders vorgeführt erhielt. Es hatte den Meister in seinen Werken kennen und lieben gelernt, wie es andere Heroen der Dichtkunst und Tonkunst liebte. Dass jene Alle ihm meist entstellt und verstümmelt vorgeführt wurden, entging ihm nach alter Gewohnheit — über die schon Goethe bitter geklagt — über dem naiven Gefallen an der unverwüstlichen Wirksamkeit gewisser Einzelheiten in Musik und Action. So war es auch diesmal beim Lohengrin. Wurde die »Oper« späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck im Wesentlichen derselbe. Dies konnte die Directoren und Intendanten der deutschen Theater recht behaglich stimmen, nicht aber den Künstler, der sein Dasein an das hohe Endziel aller edlen Kunstproduction und wahren menschlichen Cultur gesetzt: die Congruenz zwischen Gehalt und Form im Kunstwerk, wie im Leben. Beide aus affectirter Entstellung durch Missbrauch ausländischer Muster,

fremdartiger aufgepfropfter Gewöhnungen zu befreien, die Kunst durch Wahrheit des Ausdruckes zur Würde, das Leben selbst durch Natürlichkeit zur Schönheit zu führen, hat noch jeder deutsche Künstler als die ihm zugewiesene schwierige und doch allein nöthige und lösenswerthe Aufgabe erkannt: wer hat mit so blutigem Schweise dafür gekämpft und gelitten, wie Richard Wagner? Wer an den gewaltigsten künstlerischen Formen und kühnsten Mitteln gezeigt, dass sie nur eines höchsten Inhalts wegen vorhanden seien? Wer — im freudigen Vollbewusstsein, sie mit geistiger Fülle durchdringen zu können — die vorgefundenen Kunstformen so erweitert, die Ausdrucksmittel so fast übermüthig gehäuft, wie er? In wessen Schöpfungen aber ist der eigentliche Zweck dieser Mittel so übersehen worden, wie in dem seinen? Was ist kleinlicher missverstanden, als sie? Wessen Kunstformen sind so äusserlich nachgeahmt worden, wie diejenigen Wagner's? Wo der Gehalt so ohnmächtig von der vorgeschriebenen Form zu lösen versucht und durch Vernichtung der kostbaren Schale der Inhalt so schonungslos verschüttet worden, wie bei den »Wagner-Aufführungen« der »Jetztzeit«?

Und doch wurde der Meister nicht müde, an sein Volk, das nördliche, derbere, zähere deutsche Volk die Forderung künstlerischen Zartsinnes in demselben Masse zu stellen, wie ihn die alten Griechen und etwa auch die Italiener der besseren Zeit bewiesen haben, während er sich bei den heutigen Italienern wenigstens noch für den Wohlklang erhalten hat. Wagner's Forderung ist keine geringe; er stellte sie für die Wahrheit des Ausdruckes, für den gesammten geschlossenen Bau des Bühnenkunstwerkes, zu einer Zeit, wo Zerstückelung und Zersplitterung auf dem Gebiete der Kunst das Gewohnte ist. Sein ganzes Wirken aber steht und fällt mit dieser Forderung.

Für die Durchdringung von Form und Gehalt, das Geheimniss alles dramatischen Stiles, die Empfindung des deutschen Volkes wachzurufen, konnte, auch was München betraf, nur der Erfolg wiederholter nnd allmählich vorschreitender Kunstthaten sein. Als eine solche weitere Kunstthat

war von seinem königlichen Gönner die noch in demselben Herbst erfolgende Aufführung auch des »Tannhäuser« ins Auge gefasst, in jener durchgreifenden Umarbeitung, wie sie dieses Werk schon für Paris und in letzter Zeit eigens für München erfahren. Sie fand bereits im folgenden August und September statt. In noch höherem Grade aber sollte ein fördernder Schritt zu diesem Ziele die bevorstehende Darstellung der »Meistersinger von Nürnberg« werden, zu welcher bald die ersten Vorbereitungen begannen.

Im October 1867 war die Partitur der Meistersinger beendet. Es waren nun zwei und zwanzig Jahre, seit — kurz vor der ersten Aufführung des Tannhäuser um 1845 — während seines Sommeraufenthaltes in Teplitz der erste Plan zu einem heiteren Gegenspiel des Sängerkrieges auf Wartburg in dem jungen Dresdener Kapellmeister aufgestiegen war. Sieben Jahre später erfolgte die erste Veröffentlichung der Handlung in ihren allgemeinsten Umrissen in der »Mittheilung an meine Freunde.« Weitere sieben Jahre schlummerte der Gedanke in dem Künstler; die verschiedensten anderweitigen Stoffe drängten ihn zurück. Dann ward er von Neuem lebendig; da liess die Rückkehr des Meisters aus der Verbannung vorübergehend andere Hoffnungen in ihm aufsteigen. Von dem festen Beschlusse der Ausführung des Stoffes bis zu seiner Vollendung sollten neue sieben Lebensjahre verstreichen. Unter den entmuthigendsten Eindrücken des ersten Wiener Tristanaufschubes war in Paris die Dichtung entworfen, in Mainz und Wien unter den niederbeugendsten Erfahrungen äusserer Hilflosigkeit die musikalische Ausführung begonnen, und sodann, während der Münchener Zeit, zu Gunsten des Siegfried bei Seite gelegt worden; erst die grössere Ruhe von Luzern hatte die Arbeit zur völligen Reife gebracht. Kein anderes Wagner'sches Werk, weder Tannhäuser, noch Lohengrin oder Tristan — den grossen Ring ausgenommen, der sich um das reife Mannesalter des Künstlers schliesst — hatte einer solchen Reihe von Jahren zu seinem gänzlichen Abschlusse bedurft.

Von einer Aufführung noch im gleichen Jahre musste

abgesehen werden, um die wichtige Arbeit des Einstudirens, ohne Uebereilen, in völliger Ruhe betreiben zu können. Wohl aber drang Wagner darauf, dass mit dem Einüben der Chöre zunächst und zwar ungesäumt begonnen werde. Daher hat der Münchener Theaterchor im Laufe von acht Monaten sechs und sechzig Proben gehabt. Als Chorrepetent fungirte Hans Richter, der während des Copirens der Partitur das ganze Werk unter den Augen und unter Anleitung des Meisters sich auf's Gründlichste angeeignet und in alle seine Intentionen für den Vortrag auch der schwierigsten polyphonischen Partieen eingeweiht war. — Für den rastlosen Thätigkeitstrieb Wagners ist bezeichnend, dass er sofort nach Beendigung seiner Arbeit sich ein anderes Ziel zu neuer Beschäftigung setzte. Er konnte eben jederzeit nur in der Thätigkeit ausruhen. Schon im Entwurf zur Begründung der Musikschule war von ihm die Einrichtung eines besonderen Organs zur Vertretung der durch sie erstrebten Tendenzen projectirt. Dass es viel gelesen werden würde, dessen konnte er freilich sicher sein. Dieser Absicht stellten sich Schwierigkeiten entgegen. In demselben October 1867, wo nach langen Vorbereitungen nun doch endlich, unter Oberleitung Hans von Bülow's als Director, die Eröffnung der Münchener Musikschule stattfand, siedelte die »Süddeutsche Presse«, damals unter Redaction von Frese und Wagner's altem Dresdener Freunde August Röckel stehend, aus Stuttgart nach München über. Da die Gründung eines eigenen deutschen Kunstblattes vor der Hand unthunlich erschien, war es dem Meister nahegelegt, so manchen wichtigen und bedeutenden Gedanken dieser Zeitung anzuvertrauen. Die grossen, für die Neugestaltung des Vaterlandes so wichtigen Vorgänge, welche die Hauptarbeit an den Meistersingern begleiteten, waren an dem einsam Schaffenden in Luzern nicht vorübergezogen, ohne dass er aufmerksam auf die entscheidungschweren Begebenheiten lauschte, die sich da draussen auf blutigen Schlachfeldern abspielten. Gewohnt, jedes Erlebniss auf die eine höchste Idee zu beziehen, die ihn beseelte, an jedem erschütternden oder erwärmenden Vorgange in der Geschichte seines

Volkes die Höhe seines künstlerischen Ideals zu messen, hatten auch diesmal, während er in den grossen Bewegungen des Jahres 1866 den Flügelschlag des deutschen Geistes vernehmlicher über sich rauschen hörte, edle Wünsche und Hoffnungen seine Brust geschwellt. Was seinem sicheren Bewusstsein so hehr und gewaltig, in strahlender Schönheit und machtvoller Würde vorschwebte, musste es dieser deutsche Geist nicht endlich zu freudigem Leben erwecken? Zu wem aber sollte er seine Stimme erschallen lassen? Gewiss zu seinem Volke, zu welchem er sie schon so oft erhoben. Der Künstler wagte es diesmal aber auch, seinen Ruf an die deutschen Fürsten zu richten. Ernst und nachdrücklich ist seine Mahnung; sie gilt noch für heute und wird noch weiter gelten.

V.

Deutsche Kunst und deutsche Politik.

Richard Wagner als Schriftsteller. Deutsche Kunst und deutsche Politik. Richard Wagner als Feuilletonist.

Man hat oft recht äusserlich eine sogenannte »Vielseitigkeit« Richard Wagner's bewundert, mit Staunen auf die mannigfaltige Thätigkeit geblickt, welche dieser eine Mann, inmitten stürmisch wechselnder Lebensverhältnisse, als Dichter wie als Componist, als Dramaturg wie als Dirigent, auf der Bühne wie im Orchester, im Theater wie im Concertsaal, schaffend und anordnend, mit dem Tactstabe wie mit der Feder entfaltet. Wie habe nur all dieser Reichthum in einem menschlichen Geiste Raum gefunden?

Wen je bei der Betrachtung Wagner's die Vielheit seiner Fähigkeiten in Verwirrung setzte, der hat die innere Einheit übersehen, welche den Schlüssel zu seinem gesammten Wirken bildet: den dramatischen Gestaltungsdrang, der so mächtig in ihm lebt, dass in seiner Hand Alles, was Andern als Endzweck ihres Strebens gilt, Dichtung und Tonkunst, Bühnenleitung und Mimik, nur eines der Mittel wird, um diesen Drang zu befriedigen. Wer Wagner einmal aus der richtigen Darstellung eines seiner Werke vor Allem als den Dramatiker zu fassen gelernt hat, den wird diese Vielheit der Gaben nicht weiter bestürzen. Ihn wird ein ehrfurchtsvolles Staunen ergriffen haben über die unwiderstehliche

plastische Kraft, der sich die widerstrebendsten, scheinbar entlegenen Stoffe fügen, er wird in ihm den Halbgott gespürt haben, vor dessen schöpferischem Auge ganze Welten in sprudelnder Lebensfülle sich erschliessen, wo wir bisher nur unzusammenhängende Ueberlieferungsreste der Sage gewahrten — über diesem Staunen aber wird ihm wohl die Verwunderung vergangen sein, dass, wer diese Macht des inneren Anschauens besitze, nun auch die geeigneten Mittel zur Wiedergabe des Geschauten in sich fände, dass er nun auch fähig sei, eben diese Anordnung für seine Scene zu treffen. Dinge, deren einzelnes Vorkommen bei jedem anderen Künstler unsere Bewunderung erregen würde, erscheinen bei Wagner ganz natürlich. Wir erstaunen über nichts mehr, sobald wir in ihm das dramatische Genie erkannt haben, als welches seiner Natur nach so wunderbar ist, dass wir ihm eben Alles zutrauen müssen.

Wie verhält es sich demgegenüber mit der schriftstellerischen Thätigkeit Wagner's? Sie wenigstens wird ausserhalb der grossen Fähigkeiten des Dramatikers zu stehen scheinen? Wagner selbst nennt sie einmal den Nothpfennig, den ihm sein Schicksal auf den rauhen Weg mitgegeben, den er in unserer Welt als Künstler zu durchwandern habe, da er es in ihr, so etwa blos mit der Leier in der Hand, unmöglich so lange hätte aushalten können. Er berührt hiermit vielleicht aber mehr nur diejenige Richtung seiner literarischen Wirksamkeit, durch welche er oftmals seiner künstlerischen Beklemmung Luft gemacht, wenn er die Mängel und Schäden unseres vorhandenen Kunst- und Culturlebens mit fester Hand aufdeckte und blosslegte, nicht die andere Seite derselben: die positive, construirende, rückblickende und vorwärtsschauende. Und doch möchten wir Anstand nehmen, auf Grund der letzteren Richard Wagner das Lob eines guten »Kunstschriftstellers und »Aesthetikers« zu ertheilen. *) Nicht als

*) Man sehe, in welche angenehme Gesellschaft grosser Geister er bei dieser Auffassung z. B. in Heinrich Kurz' Geschichte der deutschen Literatur Thl. IV, pag. 922 geräth!

wöge nicht eine jede einzelne seiner Schriften durch Grösse der Gedanken, Feuer und Schwung ganze Stösse alljährlich erscheinender ästhetischer Productionen auf: aber für den Künstler und Denker, aus dessen Haupt der »Ring des Nibelungen« hervorging, wäre das Lob dieser besonderen Fähigkeit doch wohl ein zu schwächliches. Der Blick, welcher von der eigenartigen künstlerischen Höhe dieses Werkes auf die Vergangenheit geworfen wurde, musste weiter reichen und deutlicher erkennen, als käme er aus der engen Studirstube des Kunstantiquars und Literaturhistorikers. Nicht minder der Blick in die Zukunft, von welcher ein guter Theil schon gegenwärtig in ihm lebte. Dass er diesen gewonnenen Ausblick nun auch Anderen, die ihm auf die durch sein Kunstwerk bezeichnete Höhe zu folgen willig waren, mit der Wärme der Ueberzeugung, der es an Worten nie gebrach, auf literarischem Wege zu erschliessen vermochte, scheint uns demnach aus keiner besonders zu vermerkenden Begabung, sondern aus demselben Quell seines künstlerischen Wesens zu fliessen. Wie beliebt war es seiner Zeit zu behaupten, wie schallte es von allen Seiten: »Wenn Wagner zur Feder greift, um zu componiren, so giebt er den Niederschlag seiner Theorieen!« Wir dürfen heute den Satz umkehren und sagen: »Wenn Wagner zur Feder greift, um sich als Schriftsteller zu äussern, so spricht aus ihm der schöpferische Geist des ächten Künstlers!«

Dies gilt in vollem Masse auch von der kurzen Episode literarischer Thätigkeit, welche zwischen Vollendung und Aufführung der Meistersinger fällt. Ihr gehört vor Allem die bemerkenswerthe Schrift über: »Deutsche Kunst und deutsche Politik« an, deren Thema den Meister nur scheinbar über das Gebiet der Kunst hinausführt. Eine Kunst ohne Einfluss auf das geistige Leben, ohne Einwirkung auf das ästhetische, wie sittliche Selbstgefühl der Nation hat Wagner nie gewollt. Die Pflege dieses nationalen Kernes und Gehaltes im deutschen Volke, welcher den Einflüssen einer materialistischen französischen Civilisation zu erliegen drohe, die Befestigung einer deutschen Kultur durch Begünstigung

und Förderung einer nationalen Kunst, dies sei, auch der Propaganda des Napoleonischen Kaiserreichs gegenüber, die wahre deutsche Politik. Eine Schrift, wie diese, war wohl dazu angethan, allem in Bayern noch immer wuchernden und absichtlich genährten Aberglauben über seine Zwecke und Ziele zu steuern, und aufs Deutlichste nachzuweisen, welcher Art die gefürchteten »politischen Umtriebe« wären, die unverständige und böswillige Verleumder dem Künstler schuldgegeben. Mit besonderer Genugthuung konnte er daher am Schlusse seiner Schrift hervorheben, dass es ihm möglich gewesen, sich in seiner Darstellung eines alle Stände und Schichten der Gesellschaft berührenden Problems aller, so leicht und schnell wirkenden, Parteischlagwörter zu enthalten: »Wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder liberale noch conservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu ziehen gesucht, sondern für jede unserer Forderungen uns einzig auf den Charakter des deutschen Geistes gestützt.« — Folgen wir der Ideenentwickelung auch dieser bedeutsamen Abhandlung.

Wagner beginnt mit dem Hinweis auf einen Satz des politischen Schriftstellers Constantin Frantz in dessen vortrefflichen »Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht«: Deutschland habe sich durch Beförderung einer edleren Bildung dem schädigenden Einflusse der französischen Civilisation zu entziehen. Dies sei der sicherste Schutz auch gegen das politische Uebergewicht Frankreichs. *) Den Charakter dieser nivellirenden Civilisation gegenüber dem Geiste der deutschen Kunst fasst nun Wagner in die scharfe Antithese zusammen: jene sei ohne das Volk, diese ohne die Fürsten entstanden. Er verfolgt die Wurzeln der ersteren bis in die Zeit, wo Louis XIV. und seine Höflinge dem französischen

*) Thiers trat als Präsident der Republik Frankreich sehr genau in die Spuren seines kaiserlichen Vorgängers, wenn er in seiner Rede über die Rückverlegung der Regierung und Kammern von Versailles nach Paris ausrief: »Frankreich ist verloren, wenn Paris aufhört, Europa die Mode zu dictiren!«

Volke, auch für das, was als schön gelten sollte, Gesetze dictirten, die sich im Wesentlichen bis auf Napoleon III. nicht geändert hätten. Damals sei es französische Politik gewesen, die deutschen Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern zu ködern, wie wilde Negerfürsten durch Glasperlen und klingende Schellen bethört werden, um sie dem eigenen Volke zu entfremden. Abseits von dem Hofe des genialsten deutschen Herrschers, Friedrich des Grossen, habe sich aus dem Volke die Wiedergeburt des deutschen Geistes vollzogen, und »die deutsche Kunst«, wie es in der Schiller'schen Strophe heisse, »nicht am Strahl der Fürstengunst ihre Blume entfaltet.« Mit jubelnder Seele begrüsst Wagner die unversieglich frische Lebenskraft seines Volkes, wenn er Winkelmann und Lessing preisst, die noch über die Jahrhunderte der deutschen Herrlichkeit hinweg den Geist des hellenischen Alterthums erkannten; Goethe, der die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählte; Schiller, der diesem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des deutschen Jünglings gab, welcher sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnverlockung gegenüberstellte. Wer war dieser deutsche Jüngling? Hätte man je von einem französischen, einem englischen Jüngling gehört? Dieser Jüngling war es, der sich auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten Alles, Reich, Land, Ehre verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten selbst ihre verwirkten Throne zu erobern. Wie sei ihm gelohnt worden? Die jungen Kämpfer der Völkerschlachten seien in der deutschen Burschenschaft als Demagogen und Jakobiner verfolgt worden. Einzig eine Heeresorganisation, welche der Zeit des deutschen Aufschwunges entstammt, habe Preussen beibehalten und mit ihr nach einem halben Jahrhundert, zum Erstaunen der ganzen Welt, die Schlacht von Königgrätz gewonnen. Dem deutschen Geiste sei es gelungen, ein wahrhaftes Volksheer zu bilden, die französische Civilisation greife zum Ersatz dafür zu neuen Gewehrerfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie werde Preussen dem entgegnen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehre oder durch

die Erkenntniss seiner wahren Machtmittel?« Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft steht in der Geschichte, gegen welche die französische Civilisation für immer erbleicht!«

Unstreitig sei die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt durch die dramatische Dichtung vom Theater ausgegangen. Hier habe Lessing angefangen und Schiller seine schönsten Siege erfochten. Keinen grösseren Erfolg hätte Napoleon I. gewinnen können, um den gefürchteten »esprit allemand« zu depaysiren, als wenn er den Erben Schillers und Goethe's das Theater nahm. Aber er hatte dies nicht nöthig, es geschah bereits durch die deutschen Höfe. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, zogen das Siebengestirn der Restauration nach sich. Jubelnd empfing das Volk seinen Freischütz, aber der so edel volksthümliche deutsche Meister siechte todtmüde unter langsamen Qualen dahin; büsste er damit sein Verbrechen der Lützow'schen Jäger-Melodie? Stumpfsinn und triviale Genusssucht der Machthaber richteten diese Verwüstung an; aber die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren können, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisiren und zu tödten. Welche Eindrücke gewinne nun der von seiner eigenen Civilisation angeekelte Franzose, der das Buch der Staël über Deutschland, den Bericht B. Constant's über das deutsche Theater gelesen, Goethe und Schiller studirt, Beethoven's Musik gehört und sich nun in das Land der »hochsinnigen Träumer und tiefsinnigen Denker« begebe? — Während durch officiellen Missverstand das öffentliche Geistesleben der Deutschen vernachlässigt sei, träfen wir aber doch auf unverwerfliche Zeugnisse von der Zähigkeit der deutschen Natur, das einmal Erfasste nicht wieder aufzugeben. Wenn Wagner ein solches Zeugniss in dem föderativen Geiste der Deutschen findet, ist es fast, als habe er mit ahnungsvollem Sinne auch den Weg erkannt, auf welchem einst, ohne sein Zuthun, unter der Anregung wackerer deutscher Männer, das Volk den ersten Schritt zur Verwirklichung seines Kunstideals thun würde. Wagnervereine haben den provisorischen Bau zu Bayreuth

errichtet. *) Woran fehle es nun, fährt die Betrachtung des Meisters fort, wenn dennoch auf jedem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der gemeinnützigen socialen Interessen, der Organisation des deutschen Vereinswesens ungefähr diesselbe Ohnmacht anhafte, wie z. B. unseren auf Volksbewaffnung zielenden Turn- und Schützenvereinen gegenüber den stehenden Heeren? Die preussische Heeresverfassung habe der Volksbewaffnung den zweckmässigen Ernst der Organisation und das Beispiel der Ausdauer und Tapferkeit des Berufssoldaten entgegengebracht. Auch in Bezug auf die Kunst bedürfe es nur, dass das rechte Beispiel der Aneignung des Geistes der deutschen Wiedergeburt den deutschen Fürsten selbst aus ihrer Mitte gegeben werde!

Ermuthigend sei es, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständniss und die Förderung deutschen Kunstgeistes aus der Mitte des bayrischen Landes zu erheben! Ludwig I. von Bayern habe, von wahrem deutschem Feuereifer beseelt, den Vorurtheilen der Trägheit und des Stumpfsinnes zum Trotz, weithin den deutschen Fürsten bewiesen, dass es sehr wohl eine deutsche Kunst gäbe und dass es schön und würdig sei, dieselbe zu pflegen. Die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust liess er in den Werken der plastischen Kunst feiern. Welches sei der Grund, dass auch auf eine so unvergleichlich energische Veranlassung die deutsche bildende Kunst es doch nur zu einem Ansatz der Blüthe, nicht aber zur Blüthe selbst brachte, ja dass dieser Ansatz wieder an Kraft verlor? — Maximilian II. erkannte als seine Aufgabe die Hebung der intellectuellen Bedeutung seiner Machtsphäre. Um den Sinn des Volkes für die schönen Thaten der Kunst empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, welche nicht im Sturme zu gewinnen war. Zu ihrer

*) Mit Bezug auf sie konnte der Meister in jenem Briefe an einen amerikanischen Redacteur die freudigen Worte schreiben, welche den obigen Gedanken wiederholen: »Wir sind das Volk des Föderalismus und vermögen deshalb grosse Dinge auf dem Wege der Association zu verrichten, wenn die Gelegenheit dazu geboten ist!«

Pflege und Ueberwachung war vor Allem in der eigenen Sphäre der Staatsbeamtenwelt selbst eine umfassende, humane Bildung nöthig. Er mochte sich mit Seufzen fragen: Was nützen uns diese schönen Werke der Kunst, wenn sie dem Sinne des Volkes fast feindselig erscheinen? Besonnen legte er Hand daran, zuerst sich wirklich gebildete Beamte zu verschaffen. Leider sei Bau und Bestimmung des Maximilianeums unvollendet geblieben. Dennoch könne die besondere Pflege der Wissenschaft, je höher sie gefasst werde, nie unmittelbar auf den Volksgeist wirken. Sie habe culturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende, schöne Volksbildung kröne; die Bildnerin des Volkes aber sei nur die Kunst. Wie um diesen nothwendigen Uebergang zu vermitteln, habe Maximilian denn auch die schöngeistige und poetische Literatur mit ersichtlichem Eifer zu fördern gesucht. Hier sei der Misserfolg seiner grossherzigen Bemühungen am deutlichsten hervorgetreten. Sein edles Beispiel, das ersehnte, ward eben zu spät gegeben: der schwungvolle Ernst, welcher die Geister der Nation noch im Beginne des Jahrhunderts durchleuchtete, war erloschen. — Sahen wir nun, sagt Wagner, zwei Beispiele deutscher Fürsten gegeben und mussten sie im Grunde als erfolglos erkennen, was mag uns berechtigen, dennoch von einem erneuerten Beispiele eines deutschen Fürsten eine heilsame Wirkung zu erwarten? Noch fehlte dieses Beispiel gerade für die wichtigste Bildungs-Anstalt, das Theater.

Es folgt eine glänzende Schilderung dieses dämonischen Abgrundes von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten, dem sich die grössten Dichter aller Völker nur mit Scheu genaht, an dessen Rande aber auch die Gemeinheit und Lüsternheit, die Leidenschaft und das entehrendste Behagen ihren Tummelplatz hätten. »Bannt von hier die guten Geister«, ruft der Künstler,» — und es kostet euch wenig Mühe: ihr braucht sie nur nicht vertrauensvoll anzurufen! — so überlasst ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den schmutzigsten Fratzen der Hölle.« Dieses Ungeheuer, dieses Pandämonium werde gedankenlos dem Betriebe

durch eine handwerksmässige Routine, der Beurtheilung durch verdorbene Studenten, dem Belieben des vergnügungssüchtigen Schranzen, der Anleitung durch abgenutzte Büreauschreiber überlassen? Und man wundere sich, dass mit bildender Kunst, mit poetischer Literatur, mit Allem, was auf Schönheit und Bedeutendheit im Geistesleben einer Nation zielt, es nicht vorwärts gehen wolle? Alle Hoffnungen für eine deutsche Bildung macht Wagner von der Entscheidung abhängig, ob in dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten Leben ein Theater erstehe, welches dem innersten Motiv seiner Kultur in der Weise entspräche, wie das Theater der alten Griechen dem griechischen Geiste entsprach. Dann erst würde die bildende Kunst und jede andere Kunst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich ernährte.

Er geht bei dem Versuche, diesem Theater, an dessen Beruf bei Verständigen, wie bei Unverständigen die grössten Zweifel bestehen, gedeihliche Bahnen auszufinden, von dem Verhältniss des Mimen zum Dichter und dem besonderen Charakter der mimischen Kunst im Vergleich mit den anderen Künsten aus. Offenbar entspringe jeder Kunsttrieb zu allererst aus dem Nachahmungstriebe, aus welchem sich dann der Nachbildungstrieb entwickele. Dieser letztere müsse die Herrschaft über den ersteren bewahren, der Mime im Dienste des schaffenden Dichters stehen. Wie aber, wenn dies nicht der Fall sei? wenn es im Theater bei dem blossen Zauber der täuschenden, lebendige Vorgänge überhaupt nachahmenden, Maschinerie, der ja freilich als angenehme Verwunderung in erster Linie das eigentliche Vergnügen im Theater ausmache, sein Bewenden habe? Wenn das Theater des Bildners und Dichters nicht bedürfe, sondern vielmehr Bildner und Dichter in seinen Dienst nähme? Dies wäre eine Umwälzung des Verhältnisses zwischen Diener und Herrn. Einer solchen geglückten Sklavenempörung, über welche die Majestät ihren Mantel zu prunkendem Schutze geworfen, sei aber das »Hoftheater« unserer Tage zu vergleichen. Vor

diesem stünden nun wieder Maler, Bildhauer und Literatur-Poet und begriffen nicht, was sie mit ihm zu thun haben sollen. Was sie aus ihm gewinnen könnten, sei einzig Dasjenige, was gegenwärtig im richtigen übeln Sinne »theatralisch« genannt wird. — Aus dem Verhältnisse des Mimen zum Dichter lasse sich viel Licht für das Verhältniss der oftgebrauchten Begriffe des Realismus und Idealismus gewinnen. Ihr Unterschied besteht eben in der Nachahmung und der Nachbildung in der Natur. Bildner und Dichter verzichten auf die Darstellung so vieler Eigenschaften des Gegenstandes, als zu opfern nöthig seien, um eine Haupteigenschaft desselben in so potenzirter Weise darzustellen, dass an ihr der Charakter des Ganzen kenntlich wird; durch die Beschränkung gelange der Dichter zu jener Steigerung des Gegenstandes und seiner Darstellung, welche dem Begriffe des Ideals entspricht. Hingegen trete der Mime mit der vollen Thatsächlichkeit der räumlich und zeitlich sich bewegenden Erscheinung vor uns, wie ein Spiegelbild, das aus dem Glase steige. »Sehen wir, mit einem Garrick zu Gaste sitzend, in diesem Augenblicke einen verzweifelnden Vater mit seinem todten Kinde in den Armen, im andern einen geldverscharrenden Geizhals, oder einen seine Frau prügelnden betrunkenen Matrosen, so mag uns, erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dichtenden Kunst, wohl leicht der Athem und zugleich die Lust vergehen, mit dem furchtbaren Menschen gemüthlich scherzend auf das Wohl der Kunst anzustossen, wozu dieser wiederum jederzeit höchst willfährig ist.« Sei nun der Mime ein unvergleichlich höherer oder ein unter allem Vergleich geringerer? Weder das Erstere noch das Letztere, nur sei er ein durchaus Anderer, der von dem Dichter verstanden und von ihm zu einem höheren Dasein erlöst werden müsse.

Wie weit es der Realismus in der Kunst, ohne Berührung mit dem Idealismus bringen könne, sähen wir an der theatralischen Kunst der Franzosen, welche ganz selbstständig sich zu einem solchen Grade von Virtuosität entwickelt habe, dass sich das moderne Europa einzig nach ihren Gesetzen

richte. Dieser Verfeinerung des Realismus in der Kunst gemäss habe sich denn auch das ganze wirkliche Leben bei ihnen im theatralischen Sinne gestaltet, jeder Franzose sei daher auch ein guter Schauspieler. Der französischen Kunst habe eben das erlösende »Ideal« gefehlt: selbst, wo es sich um die Darstellung gesellschaftlich erhöhter oder geschichtlich entrückter Lebenssphären handelte, sei das französische Drama durch ein Trugbild der Convention vom Ideale abgelenkt worden. Der Versailler Hof diente als einziger Typus des Erhabenen und Edlen: es wäre absurd erschienen, die griechischen und römischen Heroen eine erhabene Sprache reden, noblere Attitüden annehmen zu lassen, als den grossen König und seinen Hof. Voltaire bezeichne seine Landsleute als eine Mischung von Tigern und Affen. Gegen den unseligen Zustand dieses theatralischen Daseins, in welchem freilich nur ein Affe sich wohl fühlen könne, habe sich nun der Tiger empört. Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger, dies sei das Symbol des neueren Frankreichs. Aber zur Zähmung des Tigers musste der Affe helfen: an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus trat als neues Trugbild die genügend bekannte, specifisch französische »Gloire«. So habe sich die theatralische Virtuosität bei den Franzosen auch des Lebens bemächtigt. Wie nähme sie sich auf unserem heimischen Boden aus?

Es sei sonderbar, dass wenn unter deutschen »Literatur-Aesthetikern« die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist bezeichnet werde. Aus dem ganzen Charakter ihrer Productivität sei eher das Gegentheil ersichtlich. Kaum war der Boden zur Verständigung mit dem deutschen Theater betreten, so überschritt Goethe rücksichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutschen Schauspielkunst ihm zog. Der Schwung des deutschen Genius riss ihn weit dahin, wohin der deutsche Komödiant ihm etwa mit ähnlicher Gleichgültigkeit nachblickt, wie Mephistopheles dem als Gewölk dahinschwebenden Zaubermantel Helena's. Wie anders Schiller: nie habe ein Menschenfreund für ein verwahrlostes

Volkswesen gethan, was Schiller für das deutsche Theater that. Was hier dem deutschen Geiste gelungen, sei und bleibe erstaunlich. In unmittelbarster bildender Wechselbeziehung zum Theater entstanden seine hehren Dramen, jedes vom Wallenstein bis zum Tell eine Eroberung auf dem Gebiete des Ideals. Und dies ward mit dem Theater vollbracht. Was nicht sofort ganz und vollständig glückte, gelang wenigstens bis zu einem hoffnungsvollen Grade: hier zeigte sich, wie im Dichter, so auch im Schauspieler, die ideale Anlage des Deutschen. Ohne grosse Genies in ihren Reihen auftauchen zu sehen, war die ganze Körperschaft der Darsteller jetzt vom Geiste des Ideals angehaucht. Der Erfolg zeigte sich in der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildeten jener Zeit, die Jugend, das Volk, für das Theater ergiff. — Der Wurm, der an der deutschen Kunstblüthe nagte, war derselbe Dämon, der auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen verderblich ward — die Reaction. August von Kotzebue bereitete Schiller und Goethe am eigenen kleinen Heerde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen, winzigen Weimar, die ersten Verlegenheiten und Aergernisse. Ein sonderbares, jedenfalls nicht unbegabtes, eitles und schlechtherziges Wesen, das der Ruhm der Götter ärgerte. All ihr Wirken so neu und kühn: war es nicht zu stören? Er machte Theaterstücke von jedem Geschmack, setzte Alles ins Spiel, was von schlechten Anlagen bei Publikum und Schauspielern vorhanden war. Ihn erstach ein Jüngling im altdeutschen Rock. Was die Nation darüber empfand, ist nicht klar; gewiss nur, dass Kotzebue's Geisteserben das deutsche Theater gehörte. Man schaffte die altdeutschen Röcke ab und machte Kotzebue's Sache zur eigenen. Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater ward zum point d'honneur des Hofes, der Hofkavalier zum Intendanten der neuen Bühne. Den ganzen Jammer des folgenden Zeitraums schildert der Meister aus eigener Lebenserfahrung. Hatte er ja selbst als Dresdener »Kapellmeister« in diesen Theaterverhältnissen gekämpft und gelitten, und konnte von einem »zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker« berichten, den man eigens aus dem Grunde, weil er nichts davon verstünde, zum

Intendanten eines Theaters gemacht, und der die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert dirigirt! Von ihm hatte er einmal offen den Ausspruch gehört: »allerdings werde jetzt Schiller so etwas wie den Tell nicht mehr schreiben dürfen.«

Es war eine leichte Sache, zuerst den idealen Punkt des Mimen mit dem Dichter auszuwischen. Man fütterte den Mimen mit Leckerbissen und liess den Dichter verhungern. Warum sollte sich das der arme Komödiant nicht gefallen lassen? »Der ganze Stand ward mit einem gewissen glänzenden Lack überzogen, der von Weitem wie ein Gemisch von Adel und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmten italienischen Sängerinnen und französischen Ballettänzerinnen beschieden war, breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen deutschen Komödiantenstand aus, wo es dann den Beliebtesten und am häufigsten Beklatschten wie Parfüm, dem unbeachteten Nothnagel doch immer noch wie Bratenduft roch.« Was sollte man diesem Mimen nun zum Nachahmen vorhalten? Wie für die Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden. Doch bringt man in Paris, wo jedes Stück, von vielen verschiedenen Theatern, vor einem stets wechselnden Publikum über hundert Mal in einem fort gegeben werden könne, jährlich nicht so viel zum Vorschein, als das Theater einer kleinen Landeshauptstadt, wegen seines geringen Publikums, in einem Monat verschlinge. Als auch das schreckliche Gespenst »Finanz« den deutschen Hof-Theaterintendanzen erschien, bildete sich eine zweite Macht heraus, das Steuern votirende Unterhaus, eine der merkwürdigsten Erscheinungen — der deutsche Theaterabonnent. Der unterirdische Krieg bei Belagerungen könne in seinen Peripetieen nicht interessanter sein, als der wunderliche Minenkampf des Theaterabonnenten mit der Intendanz. Träfe es sich nun gar einmal, dass ein junger Prinz, oder gar der Monarch selbst, nach irgend einer classischen Seite hin eine Schwäche zeige, so trete endlich das Chaos ein. Recensenten werden um literarischen Rath befragt, Gelehrte als Dichter herangezogen, Architekten als Decorateure verwendet: Alles

reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hochachtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst. Und dies Alles gruppire sich um den glücklichen Mimen, der nun noch über Kunst und Classicität zu fesseln sich berechtigt fühlt. Die Theilnahme des Publikums für das Theater hat indessen den bestimmten Charakter des Theaterklatsches angenommen. Der Besuch hinter der Coulisse verblieb der Aristokratie; dafür ward die eigentliche Stadtbevölkerung selbst die Coulisse mit Allem, was dahinter, ins Café gebracht. Eine Theaterheirath, eine neue Liebschaft, Rollenstreit, ob man »herausgerufen« werden würde, Gehaltzulage, Gastspiele, wieviel dafür gezahlt würde — dies waren jetzt die grossen Interessen, auf welche sich die leidenschaftliche Theilnahme der Oeffentlichkeit richtete; es kamen die Lieblinge, die Rivalen, der Kampf beider und der Kampf um sie. Die Schauspielerhandwerksredensart, der Komödiantenwitz ward zum Geist, der Coulissenjargon zur Sprache des Publikums und der Journalistik u. s. w. Die Darstellung Wagner's ist hier bis zu dem Punkte gelangt, den er bereits mit dem geistreichen Schlagworte der »Sklavenempörung« gekennzeichnet. Auch in Deutschland somit ein anarchischer Zustand des Virtuosenthums, aber ohne die theatralische Virtuosität des Franzosen; in seine Herrschaft theilen sich der hocharistokratische Intendant und der Komödiant. Wo sei für den deutschen Mimen das »erlösende Ideal« geblieben?

Wagner schliesst diesen Abschnitt mit dem Hinblick auf die beiden bezeichnendsten Blüthen, welche dieser Zeitraum getrieben. Das deutsche Genie habe sich in seinen zwei grossen Dichtern zu zwei Höhepunkten erhoben. Schiller sei, nachdem er den Kreis der Idealität durchschritten, in seinem »Tell« mit majestätischem Wohlwollen zu dem ruhig sichern Kerne der deutschen Volksnatur zurückgekehrt. Goethe habe sich aus der grundlosen Tiefe der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht auf die mystische Bergeshöhe geschwungen, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte. Mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von

uns und hinterliess uns im »Faust« sein Testament. — Zwei Punkte bezeichnen das Hinabsteigen des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: auch sie heissen »Tell« und »Faust.« Den ersteren hatte man in Paris zum Operntext gemacht und Rossini selbst diesen in Musik gesetzt. Er frug sich zwar, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen Tell als übersetzte Oper zu bieten? Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten, habe dies auch empfunden: aber — mit einer Oper nimmt man es nicht so genau. Am Ende ging es doch sehr patriotisch darin her; »esclavage« und »liberté« machten in der Musik einen enormen Effect, und man konnte bei vielen hinreissend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen Tell eigentlich vergessen. Es ging und es geht immerfort, und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, ist der Tell ein classisches Ereigniss in unserem Opernrepertoire geworden. Wer in Paris einer Aufführung des Gounod'schen Faust beiwohnte, erklärte, diesmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper das zu wiederholen, was seiner Zeit dort mit Rossini's Tell erlebt wurde. Selbst der Componist, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard du temple, einen Succès hatte abgewinnen wollen, war ferne von der Anmassung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zu zeigen. Aber es kam anders. Wie ein Wonne-Evangelium durchschwelgte auch der »Faust« das Herz des deutschen Theaterpublikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheidte und Thoren, dass es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Gäbe man heute noch als Curiosität den Goethe'schen Faust, so sei es, um zu zeigen, welchen Fortschritt das Theater gemacht hat.

Wagner ist sich bewusst, »mit einem starken Lichtscheine die charakteristische Physiognomie von Zuständen beleuchtet zu haben, deren genaue Zeichnung die ganze Lebensthätigkeit eines geistvollen Schriftstellers in Anspruch nehmen könnte.« Die Franzosen hätten für die Zeichnung des sittlichen Zustandes ihrer Gesellschaft ein solches Genie gefunden — es wäre eine mehr als traurige Aufgabe, ein Balzac derjenigen Zustände zu werden, welche durch die Verwahrlosung des

Theaters sich des ganzen öffentlichen Lebens des deutschen Volkes bemächtigt haben. Er gestatte sich nun eine Umfrage bei allen den Ständen und Gliedern, aus welchen das öffentliche Leben der Deutschen sich zur Gesellschaft constituirt, eine Umfrage nach ihrer Meinung von der Wirksamkeit des modernen deutschen Theaters: ob sie ihm einen Einfluss zusprechen, von welcher Art sie diesen Einfluss erkennen, und ob sie, wenn sie ihn für schädlich erkennen sollten, eine Hilfe dagegen wüssten?

Am nächsten lägen, vom Theater ausgehend, die Vertreter der idealen Kunstrichtungen, die Literaturdichter und die bildenden Künstler. Der Literaturdichter, durch dieses Theater zum unbehilflichen Effectstückschreiber herabgesunken, wie solle er uns rathen, auf welche Weise der Verderbniss abzuhelfen sei? Seine einzige Klage sei, er könne es zu nichts Rechtem bringen, weil er es mit der erdrückenden französischen Concurrenz zu thun habe. Nichts Anderes begreift er, wenn von Theater-Reform die Rede ist, als jene immerhin unvergleichlich besser gearbeiteten französischen Effectstücke seinen schlechten Nachahmungen derselben durch Schutzzölle aus dem Wege gebracht zu wissen. Haben wir uns an ihn um Hilfe zu wenden? wird er uns nur verstehen können? Müsse es ein noch schwierigeres Unternehmen sein, dem bildenden Künstler den verderblichen Einfluss des Theaters auf seine Kunst zum Bewusstsein zu bringen, so ginge er diesem für jetzt vorüber, um sich an den Musiker zu wenden. Auch dieser klagt, er bringe es ausser dem Concertsaal zu Nichts. Zum Theater steht er, wie der Literaturpoet: er bekennt, seit er es der Pariser Oper nachzuahmen suche, in der Concurrenz mit dem Originale stecken zu bleiben. Was gehe aber auch im Grunde die Musik das Theater an? — Wagner wendet sich zu den Vertretern der öffentlichen Geistesbildung, deren unmittelbarer Pflege diese übergeben sei. Wie verhalte sich die Schule zum Theater? Als diese im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie erdrückt war, bildeten sich aus ihr ein Winkelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus; ein Lessing sei ohne die in dieser Schule

empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr richtig: in dieser Schule galt noch das altclassische Humanitätsprincip; griechische und römische Classiker bildeten die Grundlage, das rein Nützliche war so gut wie gar nicht bekannt und vertreten. Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Classicitätsschule entwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein kräftiges Loblied sang, Erwins Strassburger Münster jubelnd der Welt erklärte; als der Geist der alten Classicität an der deutschen Dichterwärme unserer grossen Meister neu sich belebte und die Aufführung der »Braut von Messina« vom Theater herab das Studium der grossen Griechen bei Alt und Jung neu anregte. Damals war es keine Schmach für die Schule, mit dem Theater Hand in Hand zu gehen. In ihr kam zum Bewusstsein, was Deutsch sei, nämlich: die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben. Die hierin ausgesprochene Tugend des Deutschen fiel mit dem Princip der Aesthetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist. Der Lehrer wusste, was sein Schüler bei ihm nicht lernen könnte, das würde er dort, mit ihm zugleich, lernen, — edle, schwungvolle Wärme in der Beurtheilung der grossen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde. Wie sehe es jetzt mit der Schule aus? Um sie streiten sich, namentlich im katholischen Deutschland, Kirche und Staat. Jedes hat damit seine Zwecke. Die Kirche werfe dem Staate vor, mit der Schule nur auf materielle Nützlichkeit der Volksbildung auszugehen. Der Staat entgegnet ihr mit der Befürchtung, die Kirche beabsichtige, statt die höchsten geistigen Interessen zu fördern, sich durch die Schule nur eine politische Macht, einen Staat im Staate zu bilden; die Religion sei nur ihr Mittel, ihr Zweck die Hierarchie. Welches Elend sei das grössere, das von der Kirche oder dem Staate in Aussicht gestellte? Gewiss, dass seit dem Eintritte der Reaction gegen den deutschen Geist ein immer grösserer Widerwille gegen zwecklos-aesthetische Bildung eingetreten, die classischen Studien immer bestimmter für die Philologen von Fach reservirt seien. Die polytechnischen

Schulen, diese Hochschulen der modernen Mechanik, kamen auf; für sie die Söhne des Volkes zur Aufnahme tüchtig zu machen, wurde immer mehr der dem Staate dienliche Sinn auch der niederen Volksschulen, wogegen die Universitäten, wenn sie nicht unmittelbar für den Staatsdienst vorbereiten sollten, immer mehr nur zu einem Luxus für die Reichen, und die eigentliche classische Bildung bereits bei Leuten, welche auch als Künstler Anspruch auf Bildung machen, als zeitraubend, störend und nur zum Vergessen gut angesehen würde. — Den Staat unmittelbar für die Kunst in Anspruch nehmen zu wollen, beruhe auf dem Irrthum, nach welchem das, was an der heutigen Organisation desselben fehlerhaft sei, für sein eigentliches Wesen angenommen werde. Er ist der Vertreter der absoluten Zweckmässigkeit und lehnt daher mit richtigster Bestimmtheit Alles ab, was nicht einen unmittelbaren nützlichen Zweck angeben könne. Das Fehlerhafte an ihm, wogegen die ganze neuere Staatsentwickelung arbeitet, ist, dass die Organisation des Zweckmässigen von oben ausging und dadurch die Pole des Staats verschoben wurden. Es berechtige zu grossen Hoffnungen, dass neuerdings wohl in allen deutschen Ländern, von unten wie oben, gleichmässig die Nothwendigkeit gefühlt werde, diese Zweckmässigkeit des Staates, von der Befriedigung der gemeinsten Bedürfnisse ausgehend, zur Erkenntniss und Stillung der allgemeinsten und höchsten Bedürfnisse in von unten aufsteigender Gliederung zu erheben. Der in diesem Entwurf von unten nach oben sich aufbauende Staat zeige uns denn auch die ideale Bedeutung des Königthums, wie es sich als Krönung des sich vorbereitenden neuen Volksstaatswesens ergeben müsse. Sich von dem Drucke der natürlichen, wie der durch den Widerstreit der individuellen und geselligen Interessen herbeigeführten, Noth so weit als möglich zu befreien, hierauf sei die dem Staate zu Grunde liegende Zweckmässigkeitstendenz gerichtet. Immer bleibe hierbei das Verhältniss von Opfer und Gewinn bestehen und eine absolute Freiheit sei nicht erreichbar. Diese gehöre nicht der realen Sphäre des Staates, sondern der idealen Sphäre des Königthums

an, welches allein von dem den ganzen Staat bindenden Zweckmässigkeitsgesetze entbunden sei. Am deutlichsten mache sich diese Freiheit in der Ausübung der Gnade geltend, wo sie in unmittelbare Berührung mit der Grundlage aller staatlichen Organisation, der Justiz trete, indem sie dem realen ein ideales Zweckmässigkeitsgesetz gegenüberstellt. Aus dieser Sphäre der Gnade habe denn auch, während dem Staate als solchem die Initiative für das blos Nützliche obliege, die Sorge für das Schöne ihren rechtmässigen Ausgang zu nehmen, indem sie die mannigfachen, im Volke sich kundgebenden, der wahren Cultur und Civilisation zugewandten Neigungen, in den Bezirk ihrer fördernden Macht hineinziehe, statt sich in demselben büreaukratisch abgeschlossen zu erhalten. Dem also waltenden Könige zur Seite erschaut daher der begeisterte Blick des Künstlers in dem von ihm gemeinten Staatsorganismus nun auch einen Orden von Pairs der Kunst und Wissenschaft, dessen Ordensmeister der König sei, dessen Glieder diejenigen Männer, welche, indem sie in ihren Leistungen das allgemeine Mass der für den blossen Nützlichkeitszweck zu stellenden Anforderungen überschritten, von selbst in die Sphäre der Gnade getreten seien. Aus dieser Sphäre müsse die Hebung des deutschen Kunstgeistes hervorgehen, durch sie die Kunst auf einen, von den Bedürfnissen und Nöthigungen des alltäglichen Theaterverkehrs auf der Basis der Erwerbsinteressen gänzlich eximirten, Boden gehoben werden.

Von welcher Rückwirkung dieses von ihm angerufene Beispiel auf die theatralische Kunst, auf den dichterischen Geist, auf den künstlerischen Geist überhaupt, und hierdurch auch auf die Gestaltung eines den deutschen Sinn wirklich zur Erscheinung bringenden Lebens sein müsse, glaubt Wagner hinreichend angedeutet zu haben. Er wendet sich daher zum Abschluss seiner Untersuchungen. Da Preussen den Umsturz der Bundesverfassung ins Werk setzte, habe es von seinem deutschen Berufe gesprochen. Welches könne der deutsche Beruf Bayerns sein? »Als die Krone Preussen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief

sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preussischen Staatswesens, der Schöpfung Friedrich's des Grossen, auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in seiner fortschreitenden Staatsorganisation gänzlich nur die Tendenz des preussischen Staatswesens verfolgte? Nothwendig, dass beide eines Tages auf dem gleichen Punkte sich begegnen und aufeinandertreffen würden: der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden haben, und wohin müsste dann die Entscheidung fallen? Wäre es demnach nicht ein allerhöchster Nützlichkeitszweck des bayrischen Staatswesens, bei allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten, dass über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen sei, und dass Bayern, nur soweit es an dieses reiche, neben Preussen einen deutschen Beruf erfüllen könne?«

Dies der Abschluss der Gedanken eines ächten deutschen Künstlers über »Deutsche Kunst und deutsche Politik«. Es blieb Wagner nicht erspart, dass das ausserordentlich Ungewohnte der Zusammenstellung beider Ziele mancherlei Missverständniss und Verwirrung hervorrief. Die Schilderung der deutschen Theater- und Kulturzustände wurde insbesondere von vielen Seiten zu schwarz gefunden, etwa, als male Wagner absichtlich so dunkel, damit sich seine Kunsttendenz desto heller von diesem Grunde abhebe! Es giebt keine leichtere Art, die strafende und ermahnende Stimme des Genius zurückzuweisen, als wenn ihr selbstsüchtige Zwecke untergeschoben werden. — Zu solchen Missverständnissen trug freilich auch die irrig gewählte Umgebung eines Zeitungs-Feuilletons bei, in welcher diese ernsten und tiefsinnigen Untersuchungen zuerst an die Oeffentlichkeit traten. Es liegt im Wesen des grossen Geistes, die geistigen Fähigkeiten Derer zu überschätzen, denen er sich mitzutheilen verlangt. Wer selbst auf einer höheren Stufe der Einsicht steht, wird leicht von der Hoffnung hingerissen, Andere an derselben theilnehmen lassen zu können. Völlig richtig war die Beobachtung des Meisters gewesen, dass gerade aus den Feuilletons der grossen Zeitungen

seinen Tendenzen ein grosser Schaden angerichtet sei. So glaubte auch er selbst einmal »in die Arena der Zeitungspresse herabsteigen« zu müssen. »Richard Wagner ist unter die Journalisten gegangen«, »er ist Chefredacteur des Feuilletons der Süddeutschen Presse geworden«, ging es durch die deutschen Journale. Die neue Collegenschaft rief indess mehr Verwunderung als Betroffenheit hervor, da man sich auf breitgetretenem Plane zu sicher wusste. Wirklich waren die Arbeiten Wagner's auf diesem Gebiete ausserhalb Münchens recht verschollen. Wie sollte ein untergeordnetes Zeitungspublicum den sinn- und gemüthvollen Betrachtungen folgen, wie sie ihm ein genialer Künstler aus der Tiefe seines Reichthums darbot? Vor Kurzem noch verlangte ein Kritiker der Kölnischen Zeitung, nachdem er von der bisweilen »orakelhaft dunkeln« Sprache Richard Wagner's gesprochen, dennoch für seine schriftstellerischen Darlegungen das Zugeständniss, seine Gedanken stünden da »wie ein preussisches Bataillon«: da sei »kein Sprung, kein Knoten, nirgends Willkür und Ueberschuss, von der obersten Begriffsbestimmung folge Eines aus dem Andern mit unerbittlicher Nothwendigkeit.« Wie wäre es möglich gewesen, dass Untersuchungen, welche ganz vorzugsweise diese Stileigenthümlichkeiten in sich vereinigen, selbst mit Einschluss dessen, was im Gegensatz zu derjenigen »Deutlichkeit«, mit der politische Leitartikel ihre Wünsche sich und ihrem Lesepublicum in die Ohren gellen, »dunkel« genannt wird, — die Vertheilung auf einzelne Tagesnummern vertragen hätten? Daher ist es fast rührend, an den einzelnen 6 bis 8seitigen Abschnitten der Abhandlung die üblichen Feuilletonspalten abzuzählen.

Aehnlich war es mit den übrigen Arbeiten Wagner's für die »Süddeutsche Presse«. Gerade hier glaubte er sich auch einmal direct an seine Gegner wenden, sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten genau bezeichnen zu sollen. Seine Beurtheilung zweier Typen der musikalischen Production und Kritik, Ferdinand Hiller's und W. H. Riehl's, sind durchaus schlagend und treffen in jeder Hinsicht den Nagel auf den Kopf. Aber gerade der

weitere Gesichtspunkt, unter welchem die typische Bedeutung beider Persönlichkeiten nachgewiesen wird, welcher beiden kleinen Aufsätzen ihren dauernden Werth verleiht und sie als sehr schätzbare Excurse zu der Hauptuntersuchung hinstellt, verlieh — auf einem Tummelplatz, wo gewohntermassen nur das kritische Ergebniss als Pointe gesucht und alles Uebrige für Vorwand gehalten wird — der darin ausgeübten Kritik eine zu schwere Rüstung.*)

Auch Wagner erkannte bald das Vergebliche seiner Bemühungen und stand von dem Verlangen ab, sich in der politischen Tagespresse Geltung zu verschaffen. Dennoch liess er den Muth nicht sinken, auf anderem Wege im deutschen Publikum eine förderliche Uebereinstimmung für seine Gedanken zu finden. Bereits vor Ostern 1868 erfolgte die Herausgabe seiner Schrift als besondere Broschüre bei J. J. Weber in Leipzig. Auch täuschte ihn seine Hoffnung nicht ganz. Gerade diese Schrift hat so Manchen, der nicht bereits durch das Zündende der älteren Kunstschriften Wagner's auf die völlig weltbewegenden Gedanken des Meisters gelenkt war, für dieselben gewonnen. Dies vermochte ihr tiefer künstlerischer Ernst, der liebevolle Hinweis auf diejenigen Punkte, an welchen der Meister denselben »deutschen Geist«, der ihn beseelte, bereits hervorbrechen sah, und — bei aller philosophischen Tiefe und Originalität der Gedanken — die vorzugsweise Anknüpfung an populäre Begriffe. Noch vor Schluss des Jahres 1867 erfuhr übrigens Wagner in Bezug auf sein schriftstellerisches Wirken die Genugthuung, dass von seinem grösseren Werke »Oper und Drama«, fünfzehn Jahre nach

---

*) Uns ist ein Artikel der Leipziger Allg. musik. Zeitung gerade über Riehl erinnerlich, der ungefähr um dieselbe Zeit dem Umfug, welchen der bekannte Culturhistoriker bei einem urtheilslosen Publikum ausübte, indem er ganze Richtungen der neueren Musik durch blendende, aber inhaltslose Schlagwörter zu brandmarken bemüht war, weit unsanfter zu Leibe ging als Wagner — freilich ohne dessen grossen Gesichtspunkt. Dieser ist heute vergessen, er hat aber damals allgemeiner gewirkt.

dessen erstem Erscheinen, eine zweite Auflage verlangt wurde. Dies geschah um dieselbe Zeit, wo ein ausdrucksvoller Brief von Constantin Frantz dem Künstler zu dessen herzlicher Freude seine volle Sympathie aussprach, indem er gerade an den bedeutenden aus der Lectüre dieses Buches empfangenen Eindruck anknüpfte. Richard Wagner nahm hieraus Anlass, der zweiten Ausgabe die bekannte freundschaftliche Widmung an den trefflichen Politiker vorauszuschicken.

VI.

Aufführung der Meistersinger.

Paris und Lohengrin. Vorbereitungen zu den Meistersingern. Darsteller. Proben. Wagner's Rede. Generalprobe und Aufführungen. Wirkungen nach Aussen. Ausflug nach Genua.

Nicht „verthan" und nicht „versungen!"
Nein, in ernst' und heitrer Weise
Mächtig packend alle Geister,
Aechter deutscher Kunst zum Preise
Und zur Ehre unserm Meister
Ist der Meistersang erklungen.

Tapfre Siegesfahnenschwinger,
Ziehn wir von der Isar Strand
Bald, die deutschen Meistersinger,
Durch das ein'ge deutsche Land.
Kladderadatsch (nach der Aufführung).

Wir haben der Vollständigkeit wegen noch aus der Zeit kurz nach Vollendung der Meistersinger eines kurzen Besuches von einigen Tagen zu gedenken, den Wagner, im Spätherbst 1867, zum ersten Male seit den Tannhäuservorgängen in der Seinestadt machte. In den seitdem verflossenen sechs Jahren hatten seine Pariser Freunde nach Kräften dahin gewirkt, dem deutschen Tondichter Eingang in die französische Hauptstadt zu verschaffen. Mit warmer Verehrung und Sympathie war dies vorzüglich von Seiten Gaspérini's geschehen, der als Musikkritiker des Ménestrel und der Liberté allgemeine Achtung genoss. Der Meister hatte den alten Freund zuletzt

in München bei der Tristanaufführung wiedergesehen, zu welcher dieser die Reise nicht gescheut. War damals Wagner der Leidende gewesen, so mochte er jetzt seinen rührigsten Pariser Evangelisten bereits von den Einwirkungen der zehrenden Krankheit bedrückt finden, welcher derselbe wenige Monate später (den 20. April 1868) erlag. *) Ein gleicher ernster und aufrichtiger Enthusiasmus leitete den berühmten Begründer der populären Concerte, Pasdeloup, in seinem Bestreben, wenigstens einzelne instrumentale Theile der Wagner'schen Schöpfungen den Parisern vorzuführen und diese den Franzosen fremdartig dünkende Musik allmählich zu acclimatisiren. Neben diesen Bemühungen einzelner Männer war aber auch im Publikum selbst unstreitig ein dunkles Bewusstsein zurückgeblieben, dass es an dem Componisten des Tannhäuser ein Unrecht gut zu machen habe. Alles dies wirkte zusammen, um den Gedanken einer Verpflanzung der Wagner'schen Werke an das Ufer der Seine lebendig zu erhalten. »Lohengrin« und Théâtre lyrique waren die beiden Pole, um welche der Plan sich drehte. Leider war die genannte Bühne unter der Leitung Mr. Carvalho's mit der Zeit in einen so zerrütteten Zustand gerathen, dass eine Verwirklichung des Vorhabens sich immer weiter hinausschleppte, obgleich — wie verlautete — dem Director sogar eine nicht unerhebliche pecuniäre Unterstützung für die beabsichtigte Aufführung von einem Pariser Gönner des Meisters zu Gebote gestellt war. Zunächst war dieselbe nun wieder für den folgenden Mai in Aussicht genommen; bis zu diesem Termin hatte jedoch unter einem letzten krampfartigen Häufen von Opernnovitäten jeder Art das Carvalho'sche Regime seinen letzten Athemzug ausgehaucht. Ob Wagner seinerseits die Unternehmung mit

---

*) Die Zusammenfassung seiner im Ménestrel niedergelegten Studien über Wagner liegt in seinem biographisch-kritischen Werke unter dem Doppeltitel: »La nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner« 1866, vor. Gasperini war übrigens ganz und gar Pariser und Franzose; dies beeinflusst nicht selten recht auffallend seine Darstellungsweise und seine Kritik.

hervorragendem Eifer betrieben, vermögen wir nicht anzugeben. Sein Weg führte ihn weniger als irgend einen anderen Künstler über die Grenzen des Vaterlandes hinaus. Hier aber liess er nicht ab, zu belehren und anzuspornen, zu schaffen und vorzubereiten und die Bausteine für den Kunsttempel der Zukunft zu sammeln.

Während des kurzen Zeitabschnittes schriftstellerischer Thätigkeit im Winter 1867 bis 68, durch welchen wir ihn soeben begleiteten, erhielten Wagner zugleich die Veranstaltungen für die bevorstehende Meistersingeraufführung in Thätigkeit, darunter nicht zum Geringsten die Beschaffung der Sänger, welche für die wichtigsten Partieen von auswärts zu gewinnen waren. Für die Rolle des Hans Sachs soll die Wahl zwischen Stägemann, Betz und Beck geschwankt haben; Franz Betz ward der Ruhm zu Theil, sie unter Anleitung des Meisters gestalten zu dürfen. Die Parthie des Beckmesser wurde dem beliebten Wiener Bassbuffo Hölzel anvertraut; der Vertreter des Lehrburschen David, Karl Schlosser aus Augsburg, gar aus dem Privatleben, in welches er sich zurückgezogen, erneuter künstlerischer Thätigkeit wieder zugeführt. Am schwierigsten war es, den geeigneten Sänger für den jungen Ritter Walther von Stolzing zu finden. Ursprünglich war hierfür der, Wagner bereits von Wien her bekannte, Tenor Bachmann von Dresden ins Auge gefasst, der daher schon im Januar in München eintraf, und mit welchem das Hoftheater, um in ihm zugleich einen Darsteller des Tristan zu erhalten, auch wirklich bald darauf einen mehrjährigen Contract abschloss. Für ihn trat später der stimmlich begabte Franz Nachbaur aus Darmstadt ein. Leichter war es, die beiden weiblichen Rollen zu besetzen. Für Evchen und Magdalena boten sich tüchtige einheimische Kräfte in Fräulein Mallinger und Frau Diez, einer altverdienten Veteranin des Hoftheaters. Dagegen zeigte sich der Chorkörper noch nach Beginn der mit ihm veranstalteten Proben einer Verstärkung bedürftig, ein bezüglicher Aufruf der Intendanz vom 23. Januar forderte daher geeignete Tenoristen und Bassisten zur Meldung in ihrem Secretariate auf. Bereits

ward auch eifrig für die künstlerische Ausschmückung der Bühne gearbeitet. Die Hoftheatermaler Angelo Quaglio, Christian Jank und Heinrich Döll hatten die Arbeit so unter sich getheilt, dass die beiden Ersteren gemeinschaftlich das Innere der Katharinenkirche, sowie die alterthümliche Nürnberger Strasse mit praktikabeln Häusern für den ersten und zweiten Aufzug, Döll die beiden Decorationen des dritten Actes, die Werkstatt des Hans Sachs und die Pegnitzwiese zu liefern übernommen hatten. Das Neue und Originale ihrer Aufgabe bestand darin, dass in der vollkommen plastischen Darstellung dieser Vorwürfe alles Coulissen- und Decorationsmässige vermieden und vielmehr neben einer einheitlich malerischen Gesammtwirkung auch durch treffend historisch-charakteristische Lebenswahrheit die möglichste Täuschung des Zuschauers erreicht würde. Aus demselben Grunde waren auch die von Seitz herrührenden Costüme und Requisiten, bis auf die im festlichen Aufzuge des dritten Actes mitwirkenden musikalischen Instrumente, in streng historischem Stil gehalten.

Dies Alles war an Ort und Stelle von dem Meister selbst anzuordnen, einzutheilen, zu besprechen, in Plan und Modell zu prüfen. Anfang Februar kehrte Wagner von einem mehrwöchentlichen Aufenhalte in München nach Luzern zurück, doch fand er hier nicht lange Ruhe. Schon zu Ostern sehen wir ihn auf kurze Zeit wieder in München, von hier aus ist das Vorwort zur Herausgabe von »Deutsche Kunst und deutsche Politik« datirt. Hierher war indessen auch, als »Regie-Merker«, der Oberregisseur des Stuttgarter Hoftheaters, Dr. Hallwachs, berufen und bereits bei den Proben mit thätig. Letztere gingen neben den fortdauernden gewöhnlichen Theatervorstellungen her, unter welchen die festliche Lohengrinaufführung, die am 17. April zu Ehren des nach Italien durchreisenden Kronprinzen von Preussen, auf seinen besonderen Wunsch, unter Bülow's Leitung, mit Vogl als Lohengrin und Stägemann als Telramund, stattfand, auf das Münchener Publikum von besonderem Eindruck war. Wagner selbst hatte sich indessen wieder nach Luzern begeben, wo er

um diese Zeit u. A. auch die Revision von »Oper und Drama« für den zweiten Abdruck besorgte. Er ward bald inne, dass in diesem, einer früheren Periode angehörigen und damals in jeder Zeile mit seinem heissen Herzblute geschriebenen Buche, eine nachträgliche kritische Aenderung nicht am Platze sei, und begnügte sich mit der Weglassung einiger ausschliesslich auf die damaligen Zeitverhältnisse bezüglichen Stellen. Das Vorwort an Constantin Frantz wurde den 28. April in Luzern geschrieben. Unmittelbar darauf sammelte er sich zur Abfassung der mehrerwähnten »Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld«, unter denen sich an ihrem ursprünglichen Erscheinungsort, der Brendel'schen »Neuen Zeitschrift für Musik« (Bd. 64, No. 24 und 25) die Datirung »Luzern, 5. Mai 1868« findet.

Zu Beginn desselben Monats, während dessen in München eifrig studirt und probirt wurde, erschien auch bereits Partitur und Klavierauszug des Werkes. Das meisterhafte Arrangement des Letzteren rührte von Karl Tausig her, der sich mit dieser Arbeit ein bleibendes Denkmal errichtete. Bis Anfang Juni waren Chor und Orchester unter der Führung von Richter und Bülow mit ihrer Aufgabe ins Reine gekommen, so auch die Einzeldarsteller. Die vorrückenden Zurüstungen riefen den Meister jetzt auf ihren Schauplatz, wo seine leitende Hand nicht länger entbehrt werden konnte. Am 6. Juni erfolgte die Bekanntmachung der Aufführungs-Termine. Als nach Eintreffen des Maschinenmeisters Brandt aus Darmstadt die Setzproben der complicirtesten Decorationen ebenfalls zur Zufriedenheit abgelaufen waren, konnten die Ensembleproben ihren Anfang nehmen. Ihnen ging noch am 12. eine Wiederaufnahme des »Fliegenden Holländers« mit Beck in der Titelrolle voraus, der am 14. eine Wiederholung folgte. Tags darauf wurde das Hoftheater für die Zeit der Hauptproben gänzlich geschlossen. Dieselben gingen in den Tagen vom 15. bis 19. Juni vor sich, und dauerten fast täglich Vormittags von zehn bis ein Uhr, Abends von sechs bis neun oder etwas später. Wagner legte noch nach Jahren das Bekenntniss ab, nie mit einem Opernpersonale zu innigerer

Befriedigung verkehrt zu haben, als bei Gelegenheit der ersten Aufführung der Meistersinger. Aber auch die Darsteller erzählen noch heute von der oft hinreissenden Anmuth und Liebenswürdigkeit, dem frischen, belebenden Humor, mit welchem der Meister, in seiner eigenen Rastlosigkeit Allen ein Beispiel, sich unter ihnen bewegte und seine unablässigen bis in's Kleinste dringenden Weisungen jedem Einzelnen der Mitwirkenden zu Theil werden liess.

»Sonst geht es Abends am Hoftheater laut her und Fussgänger, wie Carrossen streben schleunigst dem Eingange zu, denn um halb sieben beginnt die Vorstellung«, heisst es in einer Schilderung dieser Proben.*) »Jetzt aber ziehen die Spaziergänger ruhig vorbei. Das Münchener Hoftheater ist zur Zeit geschlossen und nur einzelne Gruppen von Choristen und Hofmusikern, alle in lebhaftestem Gespräch, stehen vor der Hinterthür des grossen Gebäudes. Eben schlägt es sechs Uhr von den nahen Thürmen; über den Residenzplatz kommt ein offener Wagen daher. Sobald dieser erblickt wird, zerstreuen sich die Gruppen; der Fiacre hält vor der bezeichneten Hinterthür, eine Dame und zwei Herren steigen aus. Die drei Personen sind in eifrigem Gespräch, gesticuliren lebhaft mit den Händen und sind im Augenblick in dem engen finstern Gange verschwunden. Hinter ihnen drängen sich Andere denselben Weg und auch wir folgen der dunklen Schaar und treten aus dem milden Abendschein in das Licht der Gaslampen. Hoch über dem Parquet des weiten Zuschauerraumes hängt der Gaslüster, welcher heute nur ein spärliches Licht spendet. Der kleine schmächtige Mann hat schon Platz genommen, er steht am Dirigentenpult — es ist Hans von Bülow. Es ist ein feiner Kopf, scharf geschnitten, mit kühn gebogener Stirn und grossen Augen, die stets mit dem unvermeidlichen Zwicker bewaffnet sind, über und unter dem kleinen Munde steht ein die eifrige Kultur nicht verlohnender,

*) Sie findet sich etwas vollständiger mitgetheilt in Nohl's »Neuem Skizzenbuch« pag. 357 ff. Der verdiente Historiograph dieser Aufführung wird sich auch in Folgendem mehrfach von uns benutzt finden.

spärlicher Bart, welcher oft der linken, unbeschäftigten Hand zur Kurzweil dienen muss. Bülow klopft mit der Battuta. »Meine Herren, wenn's beliebt, fangen wir an!« ruft er in das volle Orchester, das ad hoc durch verschiedene Bläser vermehrt und bis auf achtzig Mann gebracht worden. Die Musik beginnt. Bülow deutet mit dem ganzen Körper die wünschenswerthen Nüancen an und arbeitet oft so fürchterlich, dass es einem um die nahestehenden Geiger und Lampen angst und bange wird. Der andere Mann, welcher mit Bülow gefahren kam, steht auf der Bühne. Es ist Richard Wagner. Mit beständiger Erregung begleitet er jeden Ton, der gesungen wird, durch eine entsprechende Geberde, die von den Sängern so viel als möglich genau nachgeahmt wird.*) Nur wenn Fräulein Mallinger singt, pausirt er zuweilen in seinen Vorschriften, horcht mit sichtbarem Vergnügen, eilt dann, die eine Hand in der Hosentasche, mit kurzen Schritten auf und ab und setzt sich auf den Stuhl, der neben dem Souffleurkasten steht, befriedigt und vergnügt mit dem Kopfe nickend und mit dem ganzen Gesichte lächelnd. Gefällt ihm aber vom Orchester etwas nicht, was nicht selten vorkommt, so

---

*) Man musste oft gestehen, einen Schauspieler »von Fach« nicht mit mehr Energie eine Action ausführen gesehen zu haben, als hier, wenn Wagner etwas der Art selbst vormachte, sagt Nohl. So zeigte er dem durch Sachsens Gesang und Merkerschläge zur Raserei gebrachten Ständchensänger Beckmesser, wie er plötzlich vor den »tückisch-frechen Schuster« zu springen habe. »Es war ein förmlich tigerartig zuckender Satz, den er that, und Herr Hölzel hatte lange Wege, ihn auch nur entfernt gleich drastisch nachzumachen.« Aber auch in jeder anderen Beziehung liess sich beobachten, wie sehr der Meister alle Ausdrucksmittel der Kunst selbst beherrschte. »So schlug er sogar der Frau Diez noch einen Triller vor, — Frau Diez, deren Kunst keiner besser kennt und würdigt, als er, und der er selbst, als »lieb Evchen« zur Zeit der letzten Proben unerwartet von Unwohlsein befallen ward und Frau Diez, schnell entschlossen, die ganze Partie zu nicht geringer Ueberraschung des Autors sogleich vom Blatt weg mitsang, zu Thränen gerührt gratulirte, dass sie im Spätsommer ihrer Kunstthätigkeit noch solche Proben von jugendlicher Frische und Kunstbegeisterung zu geben wisse!«

schnellt er wie von einer Schlange gestochen auf und klatscht mit den Händen. Bülow klopft ab und Wagner ruft ins Orchester: »Piano, meine Herren, piano! Das muss leise, leise, leise, wie aus einer anderen Welt herüberklingen!« und das Orchester beginnt aufs Neue. »Noch mehr piano!« ruft Wagner und macht dazu eine entsprechende Handbewegung; »so, so, so — gut, gut, gut — sehr schöne!« *) — So geht es den ganzen Abend; Bülow klopft fleissig ab u. s. w. In der Zwischenzeit können wir uns im Halbdunkel des Zuschauerraumes etwas orientiren. Das Logenhaus ist völlig leer, im Parquet sitzen etwa dreissig oder vierzig Personen, welche zu den Proben zugelassen werden. In erster Reihe bemerken wir unter ihnen die Lehrer der unter Bülow's Leitung stehenden Musikschule, auch einige Schüler und Schülerinnen der Anstalt befinden sich da und dort. Mehrere zugereiste Kapellmeister sitzen aufmerksam, ihre Notizen machend, in den weichen Polsterstühlen; unter ihnen bemerken wir Esser aus Wien. Dort in einer Parterreloge

*) Es ist hier, bemerkt Nohl, von der Stelle die Rede, wo die »jüngste Gevatterin« zur Taufe der »seligen Morgentraumdeutweise« den »Spruch zu sprechen« hat, und die Bläser in Sechsachtelgängen begleiten, die allerdings in ihrem ätherisch-zarten Dämmer wie aus einer anderen Welt herüberklingen. Auch Fräulein Mallinger fühlt, dass hier ihre Rolle den vollen Zauber der in ihr liegenden Poesie zu enthüllen hat und als weder Bülow noch Wagner dem Orchester zu der so und so vielten Repetition der Stelle die nochmalige Wiederholung zumuthen mögen, wendet ihre Bitte selbst sich zu dem Meister hin, der mit Freuden bereit in das Orchester hinabruft: »Meine Herren, Fräulein Mallinger wünscht die Stelle noch einmal. Wer kann da widerstehen?« — Ein anderes Mal, ich erinnere mich nicht mehr der besonders schwierigen Stelle im Orchester, wo ebenfalls Bülow sich in keiner Weise genug gethan sah, rief nach mehrmaliger Wiederholung endlich der Meister selbst beschwichtigend hinab: »Na! sechse treffen, sieben äffen!« — worauf ruhig weitergegangen ward.« Solcher scherzenden Bemühungen, das Drückende der unausgesetzten Anspannung zu heben, waren in jeder der Proben genug und verriethen bei so mancher Noth und Aergerniss den guten Humor Wagner's, dass die Sache endlich zu »gehen« begann und »eine Physiognomie bekam.«

haben sich mehrere Damen, die Gemahlinnen der beschäftigten Sänger niedergelassen; neben ihnen in einer anderen Seiten-Loge sitzt einsam eine Dame, die durch stark markirte Züge auffällt; sie kam vorher mit Wagner und Bülow und ist die Gemahlin des Letzteren, die vielerfahrene, energisch handelnde Tochter Liszt's, Cosima von Bülow. Im Parterre sehen wir die Maler Quaglio, Döll und Jank, drei treffliche Künstler, welche die Wirkung der Beleuchtung prüfend betrachten und sich über die Mittel berathen, die zur Hebung des Effectes nothwendig seien« u. s. w.

Welch innig gemüthliche Wirkung bereits diese vorbereitenden und dem eigentlichen Ereignisse vorausgehenden Vorgänge auf alle Anwesenden ausübten, davon sind uns, gleichfalls bei Nohl, ein paar Beispiele erhalten. So weiss er uns von einem weitberühmten Musiker der Münchener Hofkapelle zu erzählen, der zwar nicht »praktisch mitthat«, weil ihm nach vieljährigem Dienste die Proben zu anstrengend waren, aber doch »Probe für Probe tief im Dunkel des Parterres stand, um die neue Welt in sich einzusaugen,« obwohl er oft der Rührung nicht mehr Herr werden konnte und Thränen des Entzückens über den unerschöpflichen Reichthum des Genius seinen Augen entquollen. Oder von einem älteren auswärtigen Hofkapellmeister, welcher sich der blossen Partitur des Werkes gegenüber noch eine gewisse passive Zurückhaltung bewahrt, nun aber angesichts der immer lebendigeren Verwirklichung des Kunstwerkes gestand: erst jetzt sei ihm das Verständniss des Ganzen aufgegangen, und zugleich auch deutlich geworden, was im Gegensatze dazu »Kapellmeistermusik« sei. Er habe dies mit freimüthiger Unumwundenheit auch gegen Wagner geäussert, und dieser seinerseits in einer der letzten Proben, obgleich hoch umspült von den Wogen des Einstudirens, den Herrn Kapellmeister, als er ihn ins Parquet treten sah, sogleich freundschaftlich eingeladen, sich neben ihn zu setzen. Es war, fügt der Erzähler hinzu, die Ehre, die der neidlosen Wahrhaftigkeit und sich selbst überwindenden Bescheidenheit gebührt.

Am Schlusse der letzten Ensembleprobe, zu welcher sich

die Anzahl der anwesenden Zuhörer bedeutend gemehrt, fasste der Meister seine Hoffnung auf eine wohlthätige Nachwirkung der gemeinschaftlichen Studien in einer Ansprache an das Personale zusammen. »Sie Alle haben mir eine grosse Freude bereitet, und was das bedeutet, will ich Ihnen sagen«, begann er in ungezwungen herzlicher Weise vor den athemlos lauschenden Hörern auf der Bühne wie im Hause. »Schiller habe gesagt, dass immer, wenn die Kunst gefallen, dies durch die Künstler selbst geschehen sei. Er wolle in diesem Augenblicke nicht untersuchen, welche andere Ursachen bei dem jetzigen Verfall des deutschen Theaters mitgewirkt; soviel aber sei gewiss, dass wenn sie sich wieder heben solle, dies nur durch die Künstler selbst geschehen könne. An einem solchen Entscheidungspunkte seien sie jetzt mit diesem Werke angelangt. Man habe den Verfall der theatralischen Kunst, der eine offenkundige Thatsache sei, häufig der Oper schuldgegeben. Dies sei theilweise gerechtfertigt. Allein jedenfalls nicht die deutsche Oper treffe diese Schuld, sondern dass wir fremdländischen Producten, die unter ganz anderen Voraussetzungen entstanden seien, auf unserer Bühne Raum gegeben und dieselben sogar nachgeahmt haben. Nur durch die Schaffung einer wirklich deutschen Kunst also sei unserm verkommenen Bühnenwesen wieder aufzuhelfen, und zwar zugleich und vor Allem durch eine möglichst vollendete Darstellung, die eben einzig durch die gemeinsame Thätigkeit aller Mitwirkenden unter einem und demselben Gesichtspunkte herzustellen sei. Dies sei hier geschehen. Sie hätten mit dem grössten Fleisse zunächst eine sehr complicirte Musik einstudirt und dieser so hohen Anforderung gegenüber sich sämmtlich als vorzügliche Musiker bewährt. Sie hätten aber damit ihre Aufgabe eben nur erst halb erfüllt und ein ebenso schwieriges wie bedeutsames Problem noch in der mimischen Darstellung zu lösen gehabt, und darin, dass diesen beiden Forderungen in gleichem Maase genügt sei, liege das Ausserordentliche ihrer Leistung. Von den Darstellern der ersten Partieen, denen freilich zum Theil eine ungewöhnliche Begabung zur Seite gestanden, bis zum letzten der Lehrbuben

habe jeder den hingebenden Fleiss der Begeisterung geübt und so auch Jeder nach seinem Theil zum Gelingen des Ganzen beigetragen. Dies erfülle ihn selbst mit tiefem Dank wie mit den freudigsten Hoffnungen für die Zukunft der deutschen Kunst. Der Moment der wirklichen Aufführung des Werkes, der nach vielen Mühen jetzt bevorstehe, sei von entscheidender Bedeutung; denn es gelte zu zeigen, zu welcher Höhe und wahren Würde die dramatische Kunst sich zu erheben vermöge, wenn man mit vollstem Ernst sich ihrem Dienste weihe und in wahrhaft deutscher Treue sie auszuüben strebe!«*)

Begeisterter Beifallsruf drang auf diese Anrede aus der mehr als zweihundert Personen zählenden Menge der Bühne, erzählt Nohl, zumal auch aus dem gemüthlich zutraulichen Gesprächstone, womit der Meister sich zu ihnen wandte, herauszufühlen war, dass er selbst sich mit zu ihnen und sie zu sich zählte. Sämmtlichen Hauptdarstellern dankte Wagner hierauf einzeln mit wärmstem Händedruck, wobei es ein wahrhaft rührendes Zeichen hingebungsvoller Begeisterung war, dass der Eine und Andere dem theuren Meister, der sie zu so edlen Dingen geführt und so hoch über das Niveau banalen Kunsttreibens erhoben, sogar Arm oder Schulter küsste. Seinem Sachs und Walther von Stolzing aber deuteten herzlicher Kuss und Umarmung an, wie sehr er ihrer Leistungen und selbstverleugnenden Versenkung in ihre Aufgabe in freudigem Herzen gedenke. Nur Fräulein Mallinger war wegen ihres Unwohlseins an diesem Abende abwesend und ging ihres Antheils an dem allgemeinen Danke verlustig. Schliesslich wandte sich der Meister in kurzweg sich herabbeugender Cordialität zum Orchester: »Euch habe ich nichts weiter zu sagen, ihr seid deutsche Musiker, wir verstehen uns auch ohne Worte«, — was erneute Freuden- und Dankeslaute hervorrief.

---

*) Wagner bezieht sich noch in seiner Schrift »über Sänger und Schauspieler« auf die in dieser Rede dargelegten Gedanken, auch Franz Müller gedenkt ihrer in seinem bekannten Meistersingerbuche pag. 522—23; wir geben sie nach ihrem Wortlaute bei Nohl.

Es war, schliesst unser Historiograph, ein unvergesslicher Abend, eine schöne Familienscene deutscher Kunst. Auch draussen, nachdem Alles in die »milde blüthenduftige Sommernacht« hinausgeströmt war, vor dem Theater und auf der baumbepflanzten Maximiliansstrasse tönte dieser eine Klang allgemeiner Begeisterung in vollen Accorden nach. Noch stundenlang wandelten grössere oder kleinere Partieen einheimischer wie auswärtiger Künstler und Musikfreunde dort auf und ab, um sich durch Gespräch und Abendgang von der innerlichen Gehobenheit und Ergriffenheit »zu dem Mass gewohnten irdischen Daseins zurückzustimmen.«

Wie viele Künstler, Theaterdirectoren, Kapellmeister, Componisten und Journalisten inzwischen aus allen Himmelsgegenden herbeigeeilt waren, um der ersten Aufführung beizuwohnen, war gar nicht zu übersehen. Jmmer tauchten neue Namen auf. Die drei durch öffentliche Bekanntmachung angekündigten Vorstellungen waren auf Sonntag den 21., Donnerstag den 25. und Sonntag den 28. Juni festgesetzt. Schon vor der Generalprobe sollen an zweihundert auswärtige Interessenten eingetroffen sein. Auch Paris hatte ein halbes Dutzend Vertreter, darunter Pasdeloup. Vollends gab es keine deutsche Stadt, die nicht »künstlerisch repräsentirt« gewesen wäre. Hatte schon vor drei Jahren die Tristanaufführung eine ähnliche magnetische Anziehungskraft bewiesen, so war die Steigerung derselben von damals zu jetzt in die Augen fallend. Die Fremdenlisten jener Tage geben ein buntes und reichhaltiges Durcheinander. Wagner hatte, neben allen durch diesen Zusammenfluss bedingten Beschwerden, die Freude, manchen alten Freund und Bekannten, den die »Meistersinger« nach München gezogen, nach Jahren wieder begrüssen zu dürfen.

Die Generalprobe, welche schon völlig einer ersten Aufführung glich, fand am 19. Juni statt. Ein zahlreiches Publikum hatte im Parquet und Parterre Platz genommen. Es waren fünf- bis sechshundert Billets ausgegeben, zunächst an die zum Theil aus weiter Ferne herbeigeeilten Fremden, sodann dem Herkommen gemäss an die Angehörigen des

Theaterpersonals. Doch war auch sonst eine ziemliche Anzahl von Münchener Künstlern, Gelehrten und Musikfreunden geladen. Mit dem Erscheinen des Königs um halb sechs Uhr begann die Oper unter der Leitung Bülow's. Schon das Vorspiel rief mit seinem imposanten Aufzugsentrée eine gehobene Stimmung hervor, lebhafter Beifall liess sich nach den Actschlüssen vernehmen, und an den einzelnen Höhepunkten auch auf offener Scene nicht zurückdrängen. Die Darsteller leisteten Vorzügliches, ebenso Chor und Orchester, und die Probe verlief ohne alle Schwankungen und Unterbrechungen. Durch künstlerische Vollendung zeichneten sich auch die Decorationen aus, nicht minder war die Vertheilung und Bewegung der Massen in der Singschule, beim Strassenauflauf und beim Volksfest ebenso künstlerisch schön, wie lebenswahr. Am Schlusse der bis halb elf Uhr dauernden Vorstellung wandte sich das Publikum gegen die Loge, in welcher der Dichtercomponist sass, und machte in stürmischen Zurufen seiner Begeisterung Luft.

Zwei Tage später, am Sonntag den 21., ging die erste Aufführung von Statten. Das ganze geräumige Hof- und Nationaltheater war bis in die obersten Gallerien dicht besetzt. Trotz des grossen Fremdenzuflusses überwog natürlich weitaus das einheimische Publikum. Weder eine tropische Junihitze, noch die lange Dauer der Aufführung (von sechs bis zwölf Uhr) *) vermochten die Theilnahme der gesammten Zuhörerschaft auch nur für einen Augenblick zu zerstreuen. Schon der Eindruck des ersten Actes war ein durchschlagender, am Schlusse desselben wurden lebhafte Rufe nach Wagner

*) Ueber diese, nach der Aufführung wiederholt hervorgehobene, »lange Dauer« stellte Richard Pohl die genaue Berechnung an: »Der erste Act (inclusive des Vorspiels) währte 1 Stunde 17 Minuten, der zweite 55 Minuten, der dritte allerdings 1 Stunde 51 Minuten; allein dieser ist eigentlich für zwei Acte zu rechnen, da in ihm eine Verwandlung mit heruntergelassenem Vorhange stattfindet. Die Musik dauert demnach, wohlgezählt, nur vier Stunden und drei Minuten. Wir kennen viele grosse Opern, die ebenso lange Zeit dauern, und viele kürzere ... die länger sind!«

laut, der aber nicht erschien. Bei seiner Abneigung gegen lärmende Beifallsbezeigungen, war seine Absicht ursprünglich, sich dem Publikum gar nicht zu zeigen. Zudem war der Künstler, als er sich der Sitte gemäss, gleich nach Ankunft des Königs bei diesem hatte melden lassen, sofort in die Hofloge befohlen worden und wohnte daher dem grössten Theile der Aufführung zur Seite seines erhabenen Beschützers bei. In demselben Masse aber, wie im zweiten Acte von Scene zu Scene die Sensation im Publikum sich fortwährend erneute, wurde Wagner die Durchführung jener seiner Absicht erschwert. Schlag auf Schlag folgten neue Schönheiten, von der hochpoetischen Scene unter dem Flieder, dem köstlichen Schusterliede des Hans Sachs bis zur zwerchfellerschütternden Serenade Beckmesser's. Alles Vorhergehende überbot wie ein gewaltiges Crescendo die an drastischen Einzelheiten und Orchestereffecten reiche Prügelscene, bis endlich das Horn des Nachtwächters mit langgezogenem Ruf den nächtlichen Spuk verscheucht und, indem das elektrische Licht des aufsteigenden Mondes seinen blauen Ton auf die krumme Gasse und die dunkelragenden Giebeldächer goss, auch die Musik in linder, besänftigender Weise ausklang. Als der mit dem schliessenden Fortissimo-Accorde schnell fallende Vorhang das trauliche Bild des still träumenden Städtchens dem Auge entzog, erneuerte das lange hingehaltene, tumultuarische Verlangen der begeisterten Menge den Ruf nach dem Dichtercomponisten andauernd und in gesteigerter Weise. Da endlich trat Richard Wagner an die Brüstung der königlichen Loge (der sogenannten »Kaiserloge«) und verbeugte sich von hier aus, gerührt und ergriffen, wie wohl noch nie so in seinem Leben, stumm vor der jubelnden Versammlung, deren Zurufe nunmehr nicht enden zu wollen schienen. Wohl mochte sie ahnend die schöne Bedeutung des noch nicht dagewesenen, fast symbolischen Vorganges erkennen, dass ein Künstler von diesem erhabenen Platze aus ihren freudigen Grüssen danken durfte: hier war in Wahrheit ein deutscher König, der, nach den Worten des Dichters, »mit dem Sänger gehen« wollte. Dasselbe bedeutsame Schauspiel wiederholte sich zweimal am

Schlusse der Aufführung, als namentlich nach der Verwandlung des dritten Actes, der Scene auf der Wiese, mit ihrer bunten Vielgestaltigkeit in Dichtung, Ton und Scenerie, die Auge und Ohr nicht zur Besinnung kommen liess, der Enthusiasmus eine nicht zu überbietende Höhe erreicht hatte.

Soweit die denkwürdige erste Darstellung des grossen Werkes etwa noch an Unbefangenheit und energischer Concentration durch die Generalprobe überboten sein mochte, wurde für alle Diejenigen, welche dieser Letzteren nicht beigewohnt, der geringe Unterschied in den mit jedem Male packenderen Wiederholungen des 25. und 28. Juni mehr als ausgeglichen. Auf den beiden lebendigen Grundpfeilern eines unvergleichlichen Orchesters unter seinem ruhmreichen Führer Bülow, und, diesem beseelten Tonkörper zur Seite, eines Chores, dessen eigenste ihm durch den Componisten zugewiesene Bestimmung durch seinen trefflichen Dirigenten Richter nicht minder zu höchster Geltung gebracht war, ruhte, zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen gerundet, der künstlerisch ausgeprägte Bau der Einzeldarsteller. Das vollkommene Ineinandergreifen aller Kräfte, sowie der scenischen und decorativen Kunstmittel stellte den bestimmten Charakter des Wagnerischen Gesammtkunstwerkes wieder einmal in einem monumentalen Beispiele fest. Seiner kolossalen Wirkung vermochten sich auch Die nicht zu entziehen, welche sich sonst »principielle Gegner« Wagner's zu nennen beliebten, man mochte sich von dieser Seite her sträuben, wie man wollte. »Da helfen alle Theorieen und Demonstrationen zuletzt nichts«, schrieb Richard Pohl in eben dieser Beziehung. »Das Genie nimmt die Kritik und Aesthetik ins Schlepptau, macht es mit ihr, wie Kaulbach's Reinecke Fuchs mit Wolfgang Menzel und verwandelt seinen Kriegswagen in einen Triumphwagen!« Von diesem Gesichtspunkte aus ist es interessant, die Votirungen der damaligen »Kritik« einer Revision zu unterziehen.

Freilich ist es nie der Zweck einer Wagner'schen Aufführung gewesen, seine Widersacher zu bekehren. War er doch von diesen selbst dazu gebracht worden, gleichgültig

über sie hinwegzusehen. Wohl äussert sich ein eclatanter Triumph des Künstlers auch in dem lauten Jubel der Menge, in den widerwilligen Zugeständnissen der »Gegner«. Nicht aber in den betäubend geräuschvollen Huldigungen des Augenblickes liegt sein entscheidendster Sieg, sondern in dem nachhaltigen Eindrucke, den seine That, sei es auf die Kunstzustände seiner Zeit oder auch nur auf einzelne Gemüther ausübt. Eine Geschichte Wagner's, wie sie vor der Hand noch nicht geschrieben werden kann, wird lehren, wie manchen persönlichen Freunden, die ihm beharrlich zur Seite gestanden, wo Alles ihn anfocht und verliess, und ihm sein Ideal treulich zu hegen halfen, so lange es noch die Zielscheibe des Spottes war, er mit diesem unauslöschlichen Eindruck seinen künstlerischen Dank erstattete; aber auch, welch neue Freunde er sich mit jeder seiner Thaten gewann, und wie sich die Fäden von einer That zur anderen herüber und hinüber spinnen. Wir deuten an, was wir meinen, indem wir darauf hinweisen, wie z. B. ein schlichter Mannheimer Musikalienhändler, der schon manche »Wagner-Aufführung« unserer Theater erlebt, ganz zufällig, von einer Reise aus Italien heimkehrend, fast nur durch das äussere Geräusch, welches das grosse Münchener Ereigniss hervorrief, zur Theilnahme an demselben bewogen, nun mit einem Schlage an sich erfuhr, was es mit »Wagner« und seinem Kunstwerk für eine Bewandtniss habe. Er hiess Emil Heckel und gründete später den ersten Wagnerverein. In ihm wurde die Liebe productiv, sie fragte sich: Was kann ich thun, um diesem Manne seine grosse Idee verwirklichen zu helfen? Gerade solche Erfahrungen allerpersönlichster Wirkungen seiner Kunst hat selten ein Künstler so wiederholt wie Wagner gemacht. Berechtigt es nicht zu den schönsten Erwartungen für den Einfluss der Wagner'schen Kunst auf die sittliche Energie unseres Volkes, wenn noch jede neue unmittelbare Berührung des Meisters mit ihm auf solche fruchtbare Stellen gestossen ist, aus denen nach einer kleinen Weile oft unbeachtet und unerwartet der Keim für die Zukunft emporschoss?

Nicht so unmittelbar konnte sich der Einfluss der neuen

Kunstthat auf den Geist der herrschenden Theaterwelt äussern. Zwar war der Eindruck zu allgewaltig, um nicht die Lust zur Nachahmung herauszufordern. Nicht umsonst waren sich die Bühnenleiter und Kapellmeister von ganz Deutschland in München wie auf einem Concil begegnet. Wäre es nur auf eine möglichst ausgedehnte und schnelle Verbreitung des einzelnen Werkes angekommen, so hätte der Künstler seine gerade auf die Meistersinger gestützten Erwartungen nicht enttäuscht gesehen. Während das mit dem Tristan gegebene Beispiel ohne jeden Nachhall verklungen war, drängten sich jetzt noch während der Vorbereitungen für die Aufführung und vollends nach ihrem glänzenden Erfolge die Gesuche und Abgesandten der deutschen Directionen und Intendanzen um Ueberlassung der Partitur. Dennoch machte der unverhüllte Charakter dieser Bewerbungen dem Meister nur zur vollen Evidenz ersichtlich, was von ihnen zu erwarten, wie schwierig, ja unmöglich eine Veredelung unseres Opernwesens von Innen heraus sei, ohne ein dauerndes und abseits von diesem Dunstkreise gänzlich unabhängig sich erneuerndes Beispiel. Eine der ersten Bühnen, die das geringe Wagniss einer Inscenirung der Meistersinger auf sich nahmen, war das Dresdener Hoftheater. Zur persönlichen Unterhandlung mit dem Componisten war im Auftrage der Intendanz schon Anfang Juni Tichatschek in München eingetroffen. Da sich Wagner bereit fand, den guten Dresdener Sangeskräften sein Werk anzuvertrauen, wäre hiermit das »Geschäft« erledigt gewesen. Dennoch schienen plötzlich die Aussichten zu verschwinden, dass Dresden die Meistersinger auf heimischer Bühne zu hören bekäme. Als Grund hiervon wurde seltsamerweise öffentlich, genau wie fünfzehn Jahre früher unter ähnlichen Umständen beim Tannhäuser in Berlin, die hohe Honorarforderung des Meisters angegeben. Der wirkliche Grund blieb nicht lange verschwiegen. Wagner hatte Bedingungen gestellt, die ihm eine wirklich correcte Darstellung seines Werkes in seinem Sinne gewährleisten sollten. Nur dadurch dass er, aus nothgedrungener Rücksicht auf seinen Verleger, die »naive« Forderung fallen liess, die Direction der Oper durch Rietz von

einem »jüngeren Musiker« überwacht sehen zu wollen, konnte er das Dresdener Hoftheater zur Vornahme derselben bewegen. Und doch war es offenkundig, dass die Meistersinger unter der unsympathischen Führung des nunmehrigen kgl. sächs. Hofkapellmeisters nicht minder litten, als einst der Lohengrin in Leipzig unter dem gleichen Tactstabe gelitten hatte. So hatte gleich der Anfang des Siegeszuges der Meistersinger unter seiner glänzenden Aussenseite für den Künstler selbst einen bitteren Stachel. Er musste es auch in den anderen Fällen der Lebenskraft seines Werkes überlassen, allen »Strichen« und Verunstaltungen zum Trotz, sich den Weg über die deutschen Bühnen und zum Herzen des deutschen Publikums zu bahnen. Auf Dresden folgte in kürzester Frist das kleine Dessau, sodann Karlsruhe, Mannheim, Weimar u. s. w.; länger zögerten auch diesmal die beiden grössten Theater Deutschlands, Berlin und Wien. Es bedurfte nach Wagner's eigenen Worten in seinen Verhandlungen mit den Leitern dieser beiden Hofbühnen erst längerer Zeit, bis er aus ihrem Verhalten inne ward, es sei ihnen nicht allein darum zu thun, sein Werk nicht geben zu dürfen, sondern »wo möglich zu verhindern, dass es auf anderen Theatern gegeben würde«.

Der Meister war von der Münchener Aufführung Ende Juni unmittelbar nach Luzern zurückgekehrt, wo er in der nächstfolgenden Zeit wieder mit mancherlei physischen Anfechtungen, die ihm sein leidender Gesundheitszustand bereitete, zu kämpfen hatte. Für die Dauer des September und October unternahm er einen Ausflug nach dem nördlichen Italien. Ueber Stresa am Lago maggiore begab er sich zunächst nach Mailand, wo im Laufe des Sommers der thätige Musikverleger Francesco Lucca das Verlags- und Aufführungsrecht seiner Werke für Italien erworben und, während die Texte soeben von den kundigen Händen des Componisten Arrigo Boito und des Sängers Prof. Salvatore Marchesi übersetzt wurden, auch schon von einer Aufführung des »Rienzi« die Rede war. In Mailand gab es einen kleinen Kreis von desto feurigeren Verehrern des deutschen Tondichters, dessen

Mittelpunkt der genannte Boito und dessen nähere Freunde, Franco Taccio und der verstorbene Dichter Emilio Praga bildeten. Dem grossen italienischen Publikum war Wagner immer noch recht fremd. Er wohnte auch einer Vorstellung im Circo Ciniselli bei; es mochte ihn unterhalten, dass einige der Anwesenden sich Mühe gaben, eine Ovation für ihn zu Stande zu bringen, — vergebens! das Publikum verblieb in würdevollem Schweigen. Ueber Mailand begab sich Wagner nach Genua, in dessen Nähe ihm einst der erste Gedanke zur Rheingoldmusik gekommen. Wie schnell war er damals zu ihrer Ausführung wieder nach Zürich zurückgeeilt! Auch jetzt sollte ihm der Aufenthalt unter dem sonnigen Himmel des ligurischen Meeres nur die nöthige Kräftigung verleihen, um über die Meistersinger hinweg zur endlichen Vollendung des »Siegfried« wieder unter die Alpen zurückzukehren, deren ernste Grösse das Symbol des Nibelungenwerkes bildet und ihm bei der Entstehung den unvertilgbaren Stempel der Erhabenheit aufgedrückt hat.

VII.

Stille unter Stürmen.

Dritter Act des Siegfried. Das Judenthum in der Musik und seine Wirkungen. Vollendung des Siegfried. Rheingold in München. Ueber das Dirigiren.

Mit der Münchener Aufführung der Meistersinger war die letzte Schuld bezahlt, welche die Wendungen und Conflicte seines Lebensweges dem Künstler auferlegt, bevor er sich wieder seinem grössten Werke widmen durfte. Nichts hielt ihn jetzt, nach eilfjähriger Unterbrechung, mehr davon ab, seinen »viertheiligen Riesenbau in gemessener Eile zu Ende zu thürmen.« Am wenigsten das Interesse für die Aufführung seiner »neuesten Oper« auf den deutschen Theatern. Gerade die Erfahrungen, die er mit diesem Werke machte, belehrten ihn, wie wenig die Ermöglichung einzelner correcter theatralischer Darstellungen ausreichend sein konnte, sobald dieselben nicht gänzlich ausser dem Boden des herrschenden Opernwesens gestellt waren. Wie ein erdrückender Dunstnebel zog sich dies Element mit all' seinen »nach innen und nach aussen wirkenden, gänzlich unkünstlerischen, undeutschen, und sittlich wie geistig verderblichen Eigenschaften« auch diesmal über der Stätte zusammen, von wo aus die anstrengendsten Bemühungen einmal auf das Sonnenlicht hatten ausblicken lassen. So festigte sich in ihm immer mehr das

sehnsüchtige Verlangen, das ihm von je mit der erhofften Aufführung seines grandiosen Werkes verknüpft gewesen war, diese solle und müsse der Beginn der von ihm längst als das einzige Heil für die deutsche theatralische Kunst erkannten Institution periodischer idealer Kunstleistungen auf einer von allen materiellen Interessen unabhängigen Bühne werden.

Eine stille Zeit inneren Webens und Wirkens brach nun wieder für den Künstler an. Sie erhielt ihn die nächsten Jahre über in andauernder völliger Zurückgezogenheit in Luzern, im einzigen Verkehr mit denjenigen verständnissvollen Freunden, denen es vergönnt war, seine freiwillige Einsamkeit durch innige Antheilnahme an seiner beglückenden Thätigkeit zu schmücken. Wir können einen solchen als Beispiel anführen, der aus einer anderen schweizerischen Stadt allwöchentlich die Fahrt nach Luzern antrat, um an den Sonntagen, die sein Beruf ihm frei liess, den regelmässigen Umgang des hohen Geistes zu suchen. Dieser bekennt, auf diese Zeit seines Lebens wie auf eine versunkene selige Insel zurückzuschauen. Im Uebrigen lebte der Meister, wie der Adler auf einsamer schroffer Felsenspitze, dessen scharfes Auge weit über Thal und Geklüft und die weite Ebene bis dahin dringt, wo gegenüber am Horizont die Linien des fernen Gebirges für das Menschenauge verschwimmen. So schwand vor dem Auge des Schaffenden die ganze moderne Theaterwelt mit ihren Sängern und »gebildeten Kapellmeistern«; er blickte über die dürre unfruchtbare Ebene der »Jetztzeit« hinweg unverwandt in die ferne Sage seines Volkes. Dort sah und vernahm er den gleichen ewigen deutschen Geist, der in ihm lebte: gross, stark, reich, kühn, furchtlos und weise zugleich. Der mächtige Hauch, der mit stürmischer Kraft aus dem gewaltigsten Werke Wagner's hervorbricht und, wo er weht, das Gemeine zerschmettert — noch war er tief in der Brust des Künstlers eingeschlossen; er hellte ihm den inneren Blick und verscheuchte die Nebel, die zwischen ihm und dem Ideale sich ballten. — Indem er all seine künstlerischen Kräfte anspannte, ward es ihm zur schmerzlich bitteren Genugthuung, von dem unruhigen, handwerksmässigen Geiste des öffentlichen Theater-

und Concertwesens, mit welchem sein Schaffen nichts gemein hatte, sich zu isoliren und loszusagen. Es wirft ein helles Licht auf den Ekel, den der grosse dramatische Musiker vor diesem Treiben empfand, wie für die Leiden, die ihm daraus erwuchsen, dass er sich zweimal dazu gedrängt fühlte, diesen vielgeschäftigen Geist zu stigmatisiren, indem er ihn beim Namen nannte; beide Male, während er selbst im Begriffe stand, den Flug zu seinem höchsten Ziele zu nehmen. Einem solchen Lossagungsbedürfnisse entsprang gerade jetzt der Gedanke einer Erneuerung seiner Schrift über: »Das Judenthum in der Musik.«

Man hat in Bezug auf Schiller hervorgehoben, welche Kühnheit darin gelegen, wenn er in dem Momente, wo er nach längerer Pause wieder ein grösseres Kunstwerk — den Wallenstein — vor den Augen der Welt ausstellen wollte, durch die Xenien die Hauptstimmen der Kritik auf Tod und Leben herausforderte. »Der Idealist ist immer unberechenbar«, lautet die hierauf gestützte Conclusion seines populärsten Biographen. Unberechenbar wenigstens nach Opportunitätsrücksichten. Wie fremd diese auch Wagner zu jeder Zeit waren, erhellt daraus, dass er seine offensten Ansichten darüber, wie es um die deutsche Musik und ihre Pflege bestellt sei, ganz ebenso in dem Augenblicke aussprach, wo er sich mit der Vollendung seines grössten Werkes trug und seine höchsten Hoffnungen auf dessen zu verwirklichende Aufführung setzte, — in dem Augenblicke, wo seine Meistersinger den Rundgang über die deutschen Bühnen antraten, — wo sie in die Hände derjenigen Kapellmeister und musikalischen Recensenten fielen, die der Meister mit einem Worte der Belobigung auf seiner Seite haben konnte, — wo sie, wie z. B. noch immer in Berlin der Fall war, ein völlig abgeneigtes und feindliches Terrain sich erst siegend erobern mussten. Aber Wagner wollte keine Freundschaft, wo er nicht achten konnte, kein schwächliches Beschönigen tief erkannter Schäden und Verderbnisse, um des scheinbaren Friedens willen. Nie scheute sein rücksichtsloser Wahrheitsinn davor zurück, seiner Mitwelt auch das Letzte und Aeusserste zu sagen, was gerade nur er ihr sagen konnte; und so ist er,

wie mit Recht ausgesprochen ist, in allen Stücken das verkörperte künstlerische Gewissen seiner Zeit geworden.

Es war im Winter von 1868 zu 69, dass Wagner den Beschluss zur Veröffentlichung seiner bereits vor achtzehn Jahren entstandenen Studie fasste. Damals hatte er den kühnen Nachweis zu liefern versucht, weswegen der Jude bei »reichster specifischer Talentfülle, feinster und mannigfaltigster Bildung, gesteigertstem, zartempfindendstem Ehrgefühl« — Eigenschaften, die sich in Mendelssohn vereinigt fänden — auf dem Bereiche der deutschen Musik ein Fremdling sein und unfähig bleiben müsse, das Erbe Beethovens anzutreten. Er hatte gezeigt, wie nur die Schwäche der nach Beethoven'schen Musikproduction eine Einmischung dieses begabten Stammes in dieselbe zugelassen, und diejenigen deutschen Musiker, welche in der Verwischung von Beethoven's grossem plastischem Stil die Ingredienzien für die Zubereitung ihrer seichten, mit dem Anscheine der Solidität matt übertünchten Manier fänden, strafend in das von ihm geschilderte »Musikjudenthum« inbegriffen. Er blickte jetzt auf die Folgen seiner damaligen Kühnheit zurück. Diese hatte zuerst Brendel an sich empfinden müssen, der den Aufsatz in seine Zeitschrift aufgenommen. *) Dann war ein merkwürdiger Umschlag in der Beurtheilung der Wagner'schen Werke eingetreten. Etwas wie eine sonderbar schamhafte Decenz schreckte Manchen, der noch soeben mit Wärme das erste Erscheinen des Lohengrin begrüsst, von dessen Schöpfer zurück, wie wenn er durch jenen Artikel ein Gesetz des Anstandes verletzt hätte und es nun nicht mehr sicher wäre, mit ihm Hand in Hand zu gehen. Den von Wagner selbst in dieser Hinsicht angeführten Namen könnten wir manche andere hinzufügen, wie z. B. den von J. C. Lobe, von dessen anfänglich überschwänglicher Begeisterung für den Lohengrin wir berichtet **) und der seit seiner wenige Monate später geschriebenen persiflirenden Attaque auf Wagner's »Judenthum in der

*) Vgl. Bd. I pag. 337—38.
**) Vgl. Bd. I pag. 339—40.

Musik« den grössten lebenden Tondichter so gut wie vollkommen ignorirt hat.*) In London war der Künstler von den angesehensten Kritikern als der Verächter Mendelssohn's gebrandmarkt, in Paris von einer organisirten Journalistenpartei als Gegner Meyerbeer's in die Acht erklärt worden; in Deutschland aber durch die neueste Aesthetik des »Musikalisch-Schönen« der Reihe Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so recht wie natürlich, Mendelssohn angeschlossen, ja diesem Letzteren eigentlich die wohlthuende Bedeutung zugesprochen, das »durch seinen nächsten Vorgänger Beethoven einigermassen in Confusion gerathene Schönheitsgewebe wieder glücklich arrangirt zu haben.« Hingegen fiel der abenteuernde »Zukunftsmusiker«, der »die Melodie abschaffen« und künftig nur noch »psalmodiren« lassen wollte, einer Verhöhnung anheim, die ihm bei einiger Schwäche der Gesinnung selbst seine schönsten trotz alledem bei dem Publikum erfochtenen Erfolge hätte verbittern müssen. Man kann nicht anders als zugestehen, dass der Meister die Leiden der unerhörten Anfeindung und Verhetzung, die er jahrelang schweigend erduldet, in hinreichend joviąler Laune erzählt habe. Diese verlässt ihn aber, wenn er auf den Geist blickt, welchen er auch jetzt noch als den zeitweiligen Sieger über sein bestes Streben und Ringen erkannte. Woher der stumpfe Widerstand, die Geringschätzung, der so wenig ehrerbietige Ton, dem er noch heute begegnete, sobald er, durch eine ermuthigende Gunst der Umstände veranlasst, dargebotene künstlerische Kräfte zu energischer Bethätigung anzuleiten unternahm? Wie war die eigenthümliche Gemeinde zu nennen, welche rings um ihn her so ziemlich Alles umfasste, was »Musik componirte und — leider auch! — dirigirte?« Wer hatte dem deutschen

*) Wenn nicht der kleine, aber hässliche anonyme Aufsatz in der »Gartenlaube« 1854 von ihm herrührt, in welchem gleichfalls das »Judenthum« seine Wirkung als Medusenhaupt thun muss. Nicht zu seiner Ehre, da er inzwischen zu lernen Zeit hatte, sah sich der sonst nüchterne Mann bemüssigt, durch Wiederabdruck seines längst verschollenen Angriffes auf das »Judenthum« im Jahre 1869 sich mitten in den tobenden Schwarm zu stillen.

Musiker das Muster zu jener »matten Tünche der Solidität,« der Eleganz und Glätte gegeben, mit der er die innere Seichtigkeit deckte? Wessen Beispiel ihm die negative Lehre der Enthaltung von jedem »Effect«, der ängstlichen Scheu vor Auswüchsen, Uebertreibungen u. dgl. eingeprägt, die den Kern seiner heutigen »Bildung« ausmachte? War es das hohe Vorbild Beethoven's? Diese Fragen beantwortet der Künstler in edlem Unmuth und findet in den genannten Symptomen den gleichen jüdischen Geist, gegen den er sich einst erhoben und der nun völlig zur unbestrittenen Herrschaft gelangt sei.

Unbeschreiblich war der Aufruhr, den diese Signatur der deutschen musikalischen Zustände im ganzen Europa, ja bis jenseit des Oceans hervorrief. Der eine Streich traf so viele Personen und Richtungen, dass es nicht Wunder nehmen konnte, wenn die Luft allenthalben von schallendem Weheruf widerhallte. Als hätte Wagner ein Wespennest aufgerührt, so schwirrte und flatterte, summte und stach es überall. Die Heftigen knirschten und schäumten, die Leichtfertigen spotteten, die Gutmüthigen seufzten, die »Humanen« verdrehten die Augen, ganz Deutschland, England, Frankreich schien den Meister für einige Zeit nur als den Verfasser der Schrift über das »Judenthum« zu kennen. Anfang März war die Broschüre auf dem Büchermarkt erschienen, kaum vierzehn Tage später sollten bereits die »Meistersinger« auf der Mannheimer Bühne ausgepfiffen worden sein. Ein Tenorist, der soeben in einer norddeutschen Stadt ein Gastspiel mit dem »Lohengrin« eröffnen wollte, erhielt plötzlich die telegraphische Nachricht, Wagner könne »gegenwärtig seiner Broschüre wegen nicht riskirt werden.« In Paris hatte Pasdeloup, als neuer Director des Théâtre lyrique, es endlich dahin gebracht, dass »Rienzi« als Pionnier Wagner'scher Musik die Bretter dieser Bühne beschreiten sollte. Man war in den letzten Proben. Die erregte Journalistik der Seinestadt, in der soeben »selbst der Börsencours in Gefahr gewesen, mehr von der Ankunft Wagner's in Paris, als von den mehr oder weniger dunklen Worten Louis' abhängig zu sein,« gewann

neuen willkommenen Stoff, um gegen den deutschen Componisten auszufallen. Der sonderbare Trank, welcher dem Publikum aller Länder tagtäglich in seinen öffentlichen Blättern kredenzt wird und der mit der Milch der frommen Denkungsart nur eine sehr einseitige Aehnlichkeit hat, gerieth in die heftigste Gährung. Von der untersten Hefe der einfachen, scandalfrohen literarischen Canaille bis zum Feuilletonschaum der Wiener »Neuen freien Presse« wogte Alles wild und aufgeregt durcheinander, so dass dem ruhigen Beobachter die Unterschiede zwischen beiden Extremen sich bedenklich verwischten. Kein deutsches oder ausserdeutsches, Fach- oder Unterhaltungsblatt, keine musikalische oder unmusikalische, artistische, literarische oder belletristische Zeitung liess das »neueste Wagner'sche Buch« unbesprochen. Es regnete Repliken nnd Dupliken, Kundgebungen von der schillerndsten Mannigfaltigkeit; von der gemeinsten persönlichen Verleumdung, durch welche der Urheber des einmal entstandenen Aufsehens moralisch vernichtet werden sollte, bis zum Zetergeschrei armer Israeliten, die sich, weit entfernt, die wirkliche Bedeutung der angefochtenen Schrift zu ahnen, von den flammenden Holzstössen des Mittelalters bedroht glaubten; von den wüthendsten Schmähungen bis zu lammfrommen Versöhnungsversuchen. Ein Sammler brachte die Zahl der Gegenschriften bis auf hundert und siebzig. Selbst Aufforderungen zum Widerruf blieben nicht aus. Aber man hätte wissen sollen, dass Wagner nicht leicht zurücknahm, was er gesagt, da er es sonst überhaupt nicht ausgesprochen hätte. Vielmehr würde er, sollte es nöthig werden, nach ferneren achtzehn Jahren die unveränderte Schrift über das Judenthum abermals erneuern und ihr dann wahrscheinlich nicht einmal einen Geleitbrief geben. Sehr belehrend ist es heute, die allgemeinen Züge des damals in Anwendung gebrachten Kampfverfahrens zu prüfen. Soweit es nicht bei einem kläglichen Ach und Wehe, und ungezügelten Schmähungen sein Bewenden fand, riss man einzelne Behauptungen aus ihrem natürlichen Zusammenhang, bauschte etwaige Paradoxen zu Hyperbeln auf, trübte die aesthetische Tendenz des

Ganzen durch Hineinziehung ausserkünstlerischer Motive *) und trug zur Verfinsterung der Streitfrage bei, indem man Sätze aus der älteren Schrift in die allerneueste Zeit verlegte. So hatte beispielsweise Wagner damals darüber geklagt, all unser Liberalismus sei ein nicht eben sehr hellsehendes Geistesspiel gewesen: in den Kämpfen für die Juden-Emancipation habe der Deutsche mehr für einen abstracten Gedanken, als für eine reale Sympathie gestritten. In jeder Hinsicht steht diese Ansicht im Einklang mit seiner ganzen damaligen Werthschätzung der Culturziele, die sich die liberalen Strömungen der Sturmjahre gesteckt, auch in seinen anderweitigen Schriften aus jener Epoche, wegen deren er von Vielen, die es nicht vorzogen, sich über den »Revolutionär zu Gunsten des Theaters« lustig zu machen, schon wiederholt für einen Parteigänger der Demokratie gehalten oder

*) Eine schöne Würdigung der Wagner'schen Schrift auch in weiterer gesellschaftlicher Beziehung giebt übrigens Ad. Horawitz in seiner auf sorgfältiger Kenntniss der Wagner'schen Schriften beruhenden, umsichtigen Monographie: »Richard Wagner und die nationale Idee« (Wien, 1874) pag. 18—19: »Das war eine — nationale That, die man ihrer Nothwendigkeit und Fruchtlosigkeit halber in gerechteren und ehrlicheren Zeiten höher preisen wird, als manches Ereigniss, das heute der Klingklang übertönender Reklame mit Janitscharenmusik feiert. Die Folgen dieser That waren allerdings für Wagner keineswegs erfreulich, von dem Augenblicke der Veröffentlichung dieser Broschüre war er von allen kleinen und grossen Schmock's für vogelfrei erklärt; eine weniger kräftige Natur wäre dieser Hetzjagd erlegen. Gewiss hat Wagner aber sein damaliges Vorgehen so wenig bereut, als man je eine gute That bereuen kann. Denn seine Schrift wirkte wie ein reinigender Wetterschlag auf schwüle Atmosphäre; — es wäre nur zu wünschen, dass Wagner mit derselben den ersten Schritt gethan, und dass ihre Schriften von vorurtheilslosen, hellsehenden und unerschrockenen Verfassern über das Judenthum in der Politik, der Literatur, Wissenschaft, bildenden Kunst, in der Industrie, im Handel, der Socialpolitik u. s. w. folgen würden. Gerechter würde man dann urtheilen, wie viel das deutsche Leben durch die Angehörigen dieses Volkes gewonnen, wieviel es durch fabrikmässige Production, den unsittlichen und unpoetischen Händlersinn und jene Umsetzung jeder, auch der höchsten Angelegenheit ins Geschäftliche, verlor« u. s. w.

mindestens ausgegeben worden war. Da sich Verdächtigungen aus der politischen und socialen Sphäre auch jetzt noch stets am wirksamsten erwiesen, unterliess man nicht, auf Grund seiner damaligen Aeusserung, den »Demokraten« (!) Richard Wagner, der einst »vielleicht auch Emancipationsreden für die Juden gehalten«, einen »Renegaten« zu nennen, dem es heute fatal wäre, dass auch er einst in den Reihen der Liberalen gestanden! Sehr leicht erklärt sich uns auch die Möglichkeit eines solchen Kampfverfahrens aus der Erwägung des Umstandes, dass bei so vielem Lärmen die Auflage des Buches dennoch nicht vergriffen wurde. Man las weniger das eigentliche Object des Streites, als die »Kritiken« darüber. Selbst der berühmte englische Kritiker Chorley, der, aus alter Freundschaft für Wagner, bei dieser Gelegenheit im Londoner »Athenäum« ein Füllhorn von schweren Invectiven auf das Haupt des »Münchener Hof- und Leibcomponisten« ausschüttete (Herr Wagner scheine in seiner Ignoranz nicht zu wissen, dass auch der Engländer Braham ein Jude gewesen!), gestand die Broschüre nur aus indirecter Quelle zu kennen.

Der Künstler selbst war einer derartigen Emeute als Antwort auf seine kleine Schrift keineswegs gewärtig gewesen. So oft war seine warnende und ermahnende Stimme fast ungehört verhallt; es musste, aus den diesmaligen Wirkungen zu schliessen, in der That ein wunder Punkt in der Musik nicht allein, sondern in der modernen Gesellschaft, von ihm getroffen sein. Auch sonst hatte er wohl die Erwiderung auf seinen erhobenen Ruf nicht selten aus einer Richtung erfolgen sehen, aus welcher er sie am wenigsten erwartet. Was Alles griff aber nicht diesmal in Hast und Erregung zur Feder, um sich dem Strome der allgemeinen Erbitterung anzuschliessen! Von sehr wenigen, ihm desto schätzungswertheren Stimmen gelangte auch nur der Zuspruch an ihn, durch welchen ihm seine vorzüglich objective Haltung bezeugt wurde. So erfreute ihn der Brief eines jungen Wiener Literaten, der das Charakteristische der Schrift in ihrer »contemplativen« Eigenthümlichkeit fand. Er selbst musste sich, wenn er sie wieder

durchlas, das Zeugniss geben, dass mit mehr objectiver Ruhe wohl nie Jemand die Geschichte einer so unablässigen Herabsetzung, wie sie ihm widerfahren, geschildert. Sein eigenes Bewusstsein hiervon war so deutlich, dass es ihn vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen bewahrte, zu denen er den Anlass gegeben. Weil es ihn gar nicht traf, konnte er alles Wüthen ruhig über sich ergehen lassen. Wohl aber mochte er empfinden, wie Goethe, als dieser an seinen grossen dichterischen Genossen schrieb: »Es ist lustig zu sehen, was diese Menschenart eigentlich geärgert hat, was sie glauben, dass Einen ärgert, wie schaal, leer und gemein sie eine fremde Existenz ansehen, wie sie ihre Pfeile gegen das Aussenwerk der Erscheinung richten, wie wenig sie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Mensch wohnt, dem es nur immer Ernst um sich und die Sache ist.« War doch auch ihnen ihrer Zeit nach einem ähnlichen künstlerischen Strafgericht (durch die Xenien) von Seiten ihrer Gegner, ganz wie Wagner, mit demjenigen Respect begegnet worden, wie es sonst gegen literarische Strauchritter üblich ist. Was wurde von je dem Genie übler angerechnet, als wenn es sich einmal — und nicht um seiner selbst willen — zur Wehr gegen den geheimen Krieg der Mittelmässigkeit aufraffte? Die sonderbaren Motive, die man ihm in solchen Fällen unterschob, um die Wahrheit seiner Behauptungen nicht zugeben zu müssen, sind zu allen Zeiten das erschreckend getreue Spiegelbild der Herzen und Köpfe gewesen, in denen sie entstanden. Dies bewährte sich auch Wagner gegenüber vollkommen. Was wurde nicht zur Erklärung des »Judenthums in der Musik« herangezogen? Da fehlte keine der kleinlichen Triebfedern, die sich in der heutigen Oeffentlichkeit so häufig antreffen lassen: Verbitterung, Hass und Neid, Verfolgungs- und Eifersucht. Das einzige Motiv blieb dem Blicke der Beschränktheit und Böswilligkeit verschlossen, ohne welches kein Wort und keine That Wagner's verstanden werden kann: die Liebe zur Wahrheit und zu seinem Volke. Und doch wird man Wagner so lange nicht richtig beurtheilen, bis man nicht auch als den

Beweggrund seines strengsten Richterspruches — nicht den Hass, sondern die Liebe erkannt hat.

Dem Meister eigentlich bedauerlich waren nur die Missverständnisse mancher um ihn selbst besorgter Freunde. »Man hielt mir entgegen,« erzählt er, »gerade die Juden applaudirten am Meisten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches Kunstwesen; woraus ich denn zu entnehmen hatte, dass man der Meinung war, es handle sich mir vor Allem darum, grossen Effect in unseren Theatern zu machen und hege den falschen Wahn, dass die Juden dem entgegen wären. Andererseits,« fügt er sarkastisch hinzu, »kamen mir allerdings sehr starke Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem christlichen Germanen sei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre dem »jüdischen Germanen.«

Somit hatten die Erschütterungen, die sich an das Erscheinen des »Judenthums in der Musik« knüpften, wenig rückwirkende Macht auf die Gemüthsverfassung, in welcher Wagner während all' dieser Emotionen friedlich an seinem »Siegfried« weiterarbeitete. Zwei hehre Wecklieder enthält dieser wunderbare dritte Act in seiner ersten und letzten Scene. Wie Wotan die Allwissende, Urweltweise, so beschwor der Künstler die alte Sage des deutschen Volkes und sie erstand seinem machtvollen Rufe aus dem träumenden Schlummer, der sie mehr als ein Jahrtausend in seinen Fesseln gehalten, und wie Siegfried die schlafende Brünnhild, erweckte er mit brünstigem Liebeskuss die jugendliche deutsche Kunst zu lebenvollem Dasein! Mit beglückender Gewissheit erfüllte ihn während dieser Composition die ihm von seinem hohen Beschützer eingeprägte Zuversicht, sein Werk nach seiner vollständigen Ausführung auch gänzlich nach seinem Sinne zur Darstellung bringen zu können. »Ich darf keinen Zweifel hegen, dass es mir nicht ermöglicht werde, den »Ring des Nibelungen« dereinst ganz in der Weise zur Ausführung zu bringen, wie ich diese als unerlässlich hierfür in meinem Vorwort zur Herausgabe der Dichtung desselben genau bezeichnet habe,« schreibt er selbst bald darauf in dieser

Beziehung. Dennoch sollten neue Wendungen und äussere Begebnisse es fügen, dass auch auf diese Hoffnung ein düsterer Schatten fiel. Nicht als wenn sich die unverbrüchliche Huld seines königlichen Freundes nicht gleich geblieben wäre; wohl aber musste dem Meister die unbefangene Freude an ihr gestört werden, wenn er wahrnahm, wie sie ihm noch immer wieder und allerseits missgönnt und missdeutet wurde. Dies ward ihm bald wieder durch einen besonderen Vorfall sehr ersichtlich.

Da ihm für die Vollendung seiner Arbeit vor Allem die nöthige Zeit und Abhaltung jeder Bedrängung in diesem Bezug gewährt worden war, glaubte er diese Vergünstigung auch dadurch verdienen zu sollen, dass er dem Wunsche seines Gönners, schon jetzt einzelne Theile des Werkes näher kennen zu lernen, nach Möglichkeit nachzukommen sich beflissen erwies. Nie hat sich Wagner darüber geäussert, in wie weit ihm dies Ueberwindung gekostet, und doch müssen wir annehmen, dass dem so war. Unter sehr andersartigen Umständen hatte er acht Jahre früher einst selbst an eine einzelne Aufführung des »Rheingold« denken können — ihn bewog dazu die äusserste Resignation im Verein mit der Hoffnung, gerade durch diese Aufopferung seines ursprünglichen Aufführungsplanes die völlige Ausführung seines übergrossen Werkes sich zu ermöglichen. Jetzt war ihm eben diese Hoffnung grossmüthig gewährleistet und er musste von einer Einzelaufführung eine fast abschwächende und der künstlerischen Tendenz seines Unternehmens fast gefährliche Wirkung befürchten. Als es zu Beginn des verflossenen Jahres (1868) für eine kleine Weile den Anschein nahm, als würde er einen genügenden Einfluss auf die Leistungen des königlichen Hoftheaters gewinnen können, hatte sich seiner gleichwohl die Hoffnung bemächtigt, durch die Erfüllung eines ihm so verehrungswürdigen Wunsches seinen künstlerischen Grundsätzen weniger untreu, als vielmehr förderlich zu werden, indem er für die Verwirklichung seiner Tendenzen den Boden allmählich vorbereitete.

Sehr bald hatte er die Aussicht auf ein erspriessliches

Einvernehmen mit der Verwaltung des königlichen Hoftheaters wieder aufgeben müssen, während das Verlangen nach den Darstellungen einzelner Theile des Nibelungenringes an entscheidender Stelle fortbestand. Es blieb dem Meister nichts Anderes übrig, als das Münchener Hoftheater, wie es eben war, seinerseits unberührt seinen Weg gehen zu lassen, den Aufführungen selbst jedoch keine Hindernisse in den Weg zu legen. War ihm doch das Verlangen, welches sie hervorrief, an und für sich ein hochbeglückendes Zeichen für die Ausdauer der seinem höchsten Kunstziele zugewandten Theilnahme. Wohl aber fühlte er sich durch die Gewährung seiner Bitte, auf diese theilweisen Aufführungen seine Mithülfe nicht verwenden zu dürfen, allerdings einer schmerzlichen Zumuthung enthoben. Unter diesen Voraussetzungen ward zunächst für das Jahr 1869 eine Aufführung des »Rheingold« in München in Aussicht genommen.

Mit dem Einstudiren war — da Bülow soeben seine Münchener Stellung, nach fast zweijähriger pflichtgetreuer und erfolgreicher Verwaltung seines zwiefachen Amtes als Director der Musikschule und Hofkapellmeister, aus Gesundheitsrücksichten definitiv niedergelegt hatte (seine letzte That war die erneuerte Aufführung von »Tristan und Isolde« am 20. und 22. Juni 1869 gewesen) — Hans Richter betraut worden. In den Tagen vom 28. Juni bis zum 11. August war das Hoftheater geschlossen, um im Innern desselben den für Versenkung des Orchesters und scenische Erfordernisse nöthigen Umbau vorzunehmen; dann begannen die Proben. Das schwierige Beginnen der ersten Aufführung eines so neuen und originellen Werkes ohne das Beisein und die Mitwirkung seines Schöpfers sollte seinen Verlauf nicht nehmen, ohne auch Wagner mancherlei Störungen und Unannehmlichkeiten zu bereiten. Bereits während der Dauer der Proben wurde er von München aus bestürmt, bis zur Hebung einiger wichtiger Mängel im scenischen Arrangement gegen die im Uebrigen, und so namentlich in musikalischer Hinsicht, sorgfältig vorbereitete Aufführung Protest einzulegen. Wirklich wird die durch Aufgebot aller Mittel im Allgemeinen durchaus genügende

Inscenirung des Werkes, wie sie in der Hauptprobe vom Freitag, den 27. August, sich zum ersten Male vollständig überschauen liess, in mehreren entscheidenden Punkten von allen Kennern übereinstimmend als verfehlt bezeichnet. Richter, der sich mit feuriger Begeisterung für das Werk und den Dichtercomponisten seiner grossen und verantwortungsvollen Aufgabe unterzog, hatte die Sache ernstlich genug genommen, um bereits eine Woche früher aus ähnlichen Gründen sein Entlassungsgesuch einzureichen. Er handelte ganz im Sinne des Meisters, wenn er nach der bezeichneten Probe der Intendanz die bestimmte Erklärung abgab, er werde die Vorstellung in der mangelhaften Inscenirung, wie sich dieselbe herausgestellt, nicht dirigiren. Sein Vorgehen wurde ihm einfach als »Insubordination« ausgelegt und erregte eine ungewöhnliche Sensation. Vergeblich berief er sich in öffentlicher Rechtfertigung seines entschlossenen Schrittes auf das Urtheil »der bedeutendsten, hier anwesenden Kunstcelebritäten,« die »mit ihm darin übereinstimmten, ein Werk, von dem bereits so viel geredet und geschrieben sei, dass die Erwartungen des Publikums mit Recht auf das Höchste gesteigert seien, könne in so mangelhafter scenischer Ausführung vorerst nicht öffentlich aufgeführt werden, ohne den Ruhm des Werkes selbst, und den der Münchener Hofbühne auf's Spiel zu setzen.« Vielmehr zeigte sich selbst ein Theil des Münchener Publikums den niedrigen Insinuationen der Presse zugänglich, als handle es sich in der ganzen Angelegenheit um persönliche Intriguen, denen allerhand kleinliche Zwecke, wie der Sturz der, wie allgemein bekannt war, dem Meister keineswegs wohlgesinnten Intendanz, zu Grunde gelegt wurden. Es war ein lustiges Aufkeimen auch der letzten vor vier Jahren, und seitdem, von Seiten so mancher Personen und Parteien ausgestreuten Samenkörner unwürdigsten Misstrauens gegen die Person und die Tendenzen Richard Wagner's in der Münchener Oeffentlichkeit. Nur um weiteren Unruhen vorzubeugen und die entstandenen Misshelligkeiten nach Möglichkeit zu schlichten, brachte der Meister das Opfer, dass er sich in den letzten Tagen des August aus seiner Schaffensruhe

herausriss und sich selbst nach München begab. Er erklärte in persönlicher Conferenz mit dem kgl. Hofsecretär Düfflipp, dem als Vorstand der kgl. Kabinetscasse das »Referat in Theaterangelegenheiten« zustand, trotz aller ihm bekannt gewordenen Mängel nichts gegen die Aufführung des Rheingold am nächsten Sonntag (5. September) einwenden zu wollen, sobald das Werk wenigstens in musikalischer Beziehung zur Geltung käme und zu diesem Ende Hans Richter, der seine Entlassung gegeben und erhalten, in der Eigenschaft eines gastirenden Kapellmeisters die Direction führe. Unmittelbar darauf kehrte er wieder nach Luzern zurück. Die eigenthümliche büreaukratische Maschinerie eines deutschen »Hoftheaters« ermöglichte auch die Erfüllung dieser billigen Bedingung nicht. Dagegen fand, nach Beseitigung der wesentlichsten Uebelstände in der Inscenirung, am 22. September die Aufführung unter der Leitung Franz Wüllner's statt. Unmittelbar darnach schritt man zu den Vorbereitungen für eine im folgenden Sommer zu veranstaltenden Darstellung der »Walküre.« Jede fernere Einmischung des Dichter-Componisten, jeden Rathschlag und jede Empfehlung von seiner Seite hatte man sich freilich in jedem Sinne abgeschnitten und unmöglich gemacht.

Die Folge der geschilderten Rheingoldvorgänge war in den politischen Zeitungen ein vorübergehendes Nachspiel zu den Wirren des Jahres 1865. Alles, was an bösem Blute gegen den Künstler vorhanden war, machte sich wieder einmal in geräuschvoller Weise Luft. Was man ihm diesmal zum Vorwurf machte, ward noch weniger klar, als es je gewesen. War es schmachvoll, ja schamlos, dass man sich nicht entblödete, bei dieser Gelegenheit öffentlich von »anarchischen Zuständen« zu reden, die der Künstler am Münchener Hof-Theater herbeiführen wolle, von einem »Missbrauch des Hoftheaters für Wagner'sche Opern und deren kostspielige Inscenirung und Durchführung«,*) wie endlich der hierdurch

*) So war schon im Sommer Wiener Blättern in aufstachelnder Weise im Voraus von München aus geschrieben worden, die Insce-

verursachten »vollsten Zerrüttung der Theaterverhältnisse« u. dgl., während doch vielmehr die Münchener Hofbühne durch eben diese Aufführungen binnen wenigen Jahren aus verhältnissmässiger Unbedeutendheit sich zu dem Glanze eines wahrhaft leuchtenden Gestirnes unter den deutschen Operntheatern emporgeschwungen, so blieb es völlig unbegreiflich, was all diese Dinge denn noch ausserdem für eine politische Bedeutung haben sollten, ausser wenn man dieselbe künstlich erst machte? In allerlei dunkel und verschwommen gehaltenen Phrasen erging man sich über den gefahrbringenden Enthusiasmus des »jugendlichen« Königs für die »durch geistreiches Wesen bezaubernde Persönlichkeit Richard Wagner's«, und die »Selbstüberschätzung« des Künstlers, welche »soweit ginge, dass er, trotzdem das grosse Publikum seiner Musik abgewandt sei (!), auch aus der Landeskasse Summen für grossartige Universaltheaterpläne in Anspruch genommen wissen wollte« u. s. w. Gegen diese abermaligen Sturmläufe der Presse verhielt sich der Meister zurückhaltend, wie er gewohnt war. Nur als auch in dem angesehensten Schweizer Blatte sich die gleichen mysteriösen Nachrichten durch Abdruck aus anderen deutschen Zeitungen breit zu machen begannen, liess sich Wagner dazu herbei, wenigstens für diese seine nächste Umgebung gegen den Unfug aufzutreten, der seinen Namen abermals dem Scandal preiszugeben bemüht war. »Als getreuer Abonnent des »Bund«,« schrieb er der Redaction dieses Blattes, »bekümmert es mich, so unsinniges Zeug, wie letzthin nach Ihrer Angabe die Weser-Zeitung aus München über meinen angeblichen Einfluss auf den König von Bayern und dessen Principien verbreitete, in Ihrem Blatte ganz ernstlich abgedruckt zu sehen. In München und namentlich in den dortigen Hofkreisen wird man natürlich über so etwas nur lachen; ärgerlich ist es aber, auch Ihren Schweizer Lesern so

---

nirungskosten des »Rheingold« seien so bedeutend, dass ihretwegen selbst der beabsichtigte Bau des grossen Schlosses bei Hohenschwangau bis auf Weiteres sistirt worden sei!

Thörichtes aufgebunden zu sehen. Haben Sie die Güte, nicht zu meiner Rechtfertigung, sondern zur Orientirung des Publikums über die unglaubliche Lügenhaftigkeit der allermeisten mich betreffenden Zeitungsgerüchte, diese Zeilen in Ihr geschätztes Blatt aufzunehmen.«

Eine wirkliche Gefahr wohnte all diesen gehässigen Bestrebungen dennoch inne. Sie war es, die, wie bereits angedeutet, dem Meister nicht selten den Gedanken erschwerte, die Verwirklichung seines grossen Planes Bayerns herrlichem Könige zu danken. Er konnte ihnen mit grösster Bestimmtheit entnehmen, man würde fortfahren, jede neue Gelegenheit auszubeuten, um seinem grossmüthigen Gönner die Förderung seiner künstlerischen Ziele zu erschweren. Gewiss wird es für alle Folgezeit ein eigenthümliches Schauspiel bleiben: ein ächt deutscher Künstler, deutsch in der Idee, im Stoffe, in der Ausführung seiner Werke, irrt mit seinem grossen Gedanken in äusserster Hülflosigkeit jahrelang als Exilirter im Auslande, als geistig Verbannter und Ausgeschlossener, jeder Noth und Bedrängniss preisgegeben, im Vaterlande umher. Er begegnet endlich einem deutschen Fürsten, der ihm die liebevolle Verheissung des langgesuchten Schutzes für jene seine künstlerische Idee gewährt. Diesem Fürsten aber suchen ränkevolle Parteien, missvergnügte Büreaukraten, feile Journalfederfuchser mit vereinter Macht so sehr die Hände zu binden, alle Lust und Freude an einer seiner schönsten Pflichten zu verbittern, dass — zwar nicht ihm selbst der unerschütterte frohe Muth zur Verwirklichung seiner gegebenen Zusage geraubt, wohl aber der von ihm beschützte Künstler am Ende genöthigt wird, auf Mittel zu sinnen, durch welche er die Erreichung seines segenvollen Zieles, wenn es anginge, in Unabhängigkeit von diesem verheissenen Schutze, durch die Mithülfe aufopfernder Freunde ermöglichen könnte!

Die Composition des »Siegfried« war vollendet und die Partitur des Werkes im Geleite jenes innigen Widmungsgedichtes, welches sich am Schlusse des achten Bandes der Wagner'schen Schriften abgedruckt findet, seinem königlichen

Freunde übersandt worden. *) Dem Winter 1869 gehört die Entstehung der Schrift »über das Dirigiren« an. Was im Zusammenhange der Betrachtung über das Judenthum in der Musik nur hatte angedeutet werden können, wurde hier in einer allerwichtigsten Hinsicht in streng wissenschaftlicher, dabei stets feiner und geistreicher Weise, und unter steter Belegung durch treffende Beispiele erörtert und nachgewiesen. Ohne directe Wiederholung jenes kühnen Schlagwortes für die Verkümmerung unserer Musikzustände deckt Wagner in dieser Schrift die hervorragendsten Gebrechen auf, an denen unsere moderne Dirigirkunst krankt und führt einen ihrer Hauptschäden, die elegante Verflüchtigung und Verwischung der Nüancen, die Effectscheu u. s. w. im Wesentlichen auf den Typus des geistreichsten und begabtesten jüdischen Musikers und seinerzeit so beliebten Dirigenten, Mendelssohn, zurück. Die Abhandlung erschien gleichzeitig in der »Neuen Zeitschrift für Musik« und in der »New-Yorker Musikzeitung«, unmittelbar darauf auch als Broschüre bei C. F. Kahnt in Leipzig. Wie sie die in ihr behandelten Fragen von einem grossen, wahrhaft künstlerischen Gesichtspunkte überhaupt zum ersten Male stellte, war sie nicht allein bahnbrechend und grundlegend, sondern zugleich ausschlaggebend und einer Ergänzung weder fähig noch bedürftig, und ist seitdem der Kanon aller deutschen Musiker im Punkte des Vortrags geworden. Das Aufsehen, welches sie erregte, war nicht geringer, als das soeben durch das »Judenthum in der Musik« hervorgerufene, wenngleich diesmal mehr nur der deutsche Musiker und Kapellmeister sich dadurch betroffen fühlte und somit die sonderbaren, durch den früheren Artikel in fernstehenden und für das Erfassen des Wagnerischen Gedankens gänzlich unvorbereiteten Kreisen und Gesellschaftsschichten verursachten, Quid pro quo's ausgeschlossen blieben.

Während der ganzen ersten Hälfte des folgenden Jahres (1870) war der Künstler unausgesetzt mit der Composition

*) Die deutschen Zeitungen meldeten bald darauf, dass »Siegfried« der Vollendung nahe und reich mit Chören ausgestattet sei!

der »Götterdämmerung« beschäftigt. Er ward hierbei von Aussen her nicht durch allzuzahlreiche Störungen bedrängt. Für die Münchener Walküren-Aufführung von Seiten der Intendanz wiederholt um Empfehlung eines geeigneten und seinen Wünschen entsprechenden Dirigenten ersucht, verharrte er fest dabei, sich in keiner Weise mehr in die dortigen Theaterangelegenheiten mischen zu wollen.*) Dem gegen ihn für gut befundenen Verhalten der Intendanz und der Ausbeutung dieses Verhaltens durch die Presse gegenüber war dies das Einzige, was dem Meister anständigerweise übrig blieb. Dass Erstere durch seine Weigerung allerdings in eine nicht geringe Verlegenheit gerieth, konnte ihn hingegen sehr unbekümmert lassen. Richter, der das unmittelbare Opfer der Rheingoldfrage geworden, wagte man nicht aufzufordern; Bülow lehnte ab; ein anderer tüchtiger Dirigent und Wagnerkenner machte die Annahme des Antrags zur Lösung einer »ebenso ehrenvollen, wie interessanten und verlockenden Aufgabe« von der Einwilligung des Dichtercomponisten abhängig. Aber eben diese konnte Wagner nicht geben, ohne hierdurch von Neuem in unwürdige Berührungen zu treten, die er aufs Aeusserste verabscheuen gelernt. Seine gesteigerte Empfindlichkeit in dieser Hinsicht zeigte sich deutlich auch in der Ablehnung der ihm um diese Zeit von Bonn (?) und Wien aus zugehenden Einladung zur Direction der neunten Symphonie bei den dortigen Beethovenfeiern. **) Er vermochte es nicht einmal über sich

*) Dieselbe bestimmte Erklärung gab Wagner in seinem veröffentlichten Briefe an H. Esser, um mit der directen Anfrage dieses geschätzten Freundes auch die anderweitigen von verschiedenen Seiten her über den Charakter der Münchener Walküren-Aufführung an ihn gerichteten Erkundigungen zu beantworten. In diesem Schreiben finden sich die denkwürdigen Worte: »Im Laufe des nächsten Jahres (1871) hoffe ich mit dieser so angreifenden Arbeit der musikalischen Ausführung auch des letzten Theiles zum Abschluss zu gelangen, und meinerseits dürfte dann der Aufführung des Ganzen im Jahre 1872 nichts mehr im Wege stehen.«

**) Aus welchem Grunde diese Ablehnung erfolgen mochte, gab manchem deutschen Zeitungsschreiber zu denken: »Etwa aus Zeitmangel? O nein, sondern blos darum, weil einige ihm missliebige

zu gewinnen, dass er das aus der österreichischen Metropole an ihn ergangene officielle Schreiben einer schriftlichen Antwort würdigte; eine solche Wirkung hatte ein einziger Name, der unter demselben stand und der sich im Laufe der Jahre immer tiefer in der allergründlichsten Verachtung des Künstlers befestigt hatte. Ein Name, dessen sonderbar unverdiente Autorität nur in einer Zeit begreiflich ist, die einen Wagner besass und nichts mit ihm anzufangen wusste. Da dass Verfahren Wagner's kein Geheimniss blieb, erschien es zweckmässig, demselben durch eine öffentliche Notiz eine andere Deutung zu geben. Gerade gegen diese Deutung aber protestirte die Wahrheitsliebe des Meisters und am Ende erfuhr man auch ohne sein Zuthun den wirklichen Grund. Es blieb dem Träger jenes Namens nichts übrig, als das Benehmen »Herrn Wagner's« in dieser Angelegenheit »einzig« zu finden; was wiederum Andere gleichfalls fanden, aber in anderem Sinne, als — Dr. Hanslick in Wien.

Abwehr des Gemeinen! Dies war der moralische Selbstschutz, welcher den grossen Künstler einzig befähigte, seinem grossen Ziele in einer Zeit zu leben, deren Beethovenfeiern zu dirigiren es ihm an »Harmlosigkeit« gebrach. Er wusste aber auch, dass seine eigene Beethovenfeier nicht mehr fern war, und dass diese keine Gelegenheitsfeier sein würde, die den Grund ihres Daseins zu allerletzt im Kalender findet.

Personen Mitglieder des Comités sind. Vielleicht ist übrigens sogar Beethoven dem sich selbst verhimmelnden Componisten ein zu unbedeutender Musiker, um eine solche Auszeichnung zu verdienen.« Hierauf entgegnete schon allerdings damals eine deutsche Musikzeitung (Tonhalle): »Letzteres ist die infamste Unterstellung, da die Hochachtung Wagner's für Beethoven genugsam bekannt ist. Dass er nicht kommen will, weil Dr. Hiller dirigirt, ist doch bei den gegenseitigen persönlichen Unliebsamkeiten sehr erklärlich.«

VIII.

Fortschritte von Wagner's Werken.

Rundgang der Meistersinger über die deutschen Theater: Berlin, Wien, Weimar, München. Ausland: Paris, Brüssel, Holland, London, Petersburg, Kopenhagen, Pesth, Bologna.

„Fliegenschnaus' und Mückennas'
Mit euren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Ihr seid mir Musikanten!"
(Motto der Schrift: „Ueber das Dirigiren.")

Wenn wir es im Nachfolgenden unternehmen, die Schicksale der Wagner'schen Werke in Deutschland wie im Auslande vorausgreifend bis auf die Zeit der Eröffnung der Bühnenfestspiele in Bayreuth des Nähern zu verfolgen und damit an frühere Betrachtungen anzuknüpfen, so wird, insbesondere für Deutschland, die nochmalige Bestimmung des dafür festzuhaltenden Gesichtspunktes um so nöthiger sein, als es hierdurch einzig ersichtlich wird, ob z. B. die Geschichte der Meistersinger auf den deutschen Theatern als eine Reihe von glänzenden Erfolgen oder von demüthigenden Niederlagen der künstlerischen Absicht ihres Schöpfers anzusehen sei. Die ausserordentlichen Siege, welche eben dieses Werk oder, wie Wagner einmal ironisch sagt, was davon nicht gestrichen war, allenthalben erfocht, stehen zu der Art und Weise seiner Aufführung grösstentheils in auffallendem Widerspruch. »Aeusserlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein

eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt; nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen correcten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben«, so lauten die eigenen Worte des Meisters in Anlass der ersten Darstellung des Werkes ausserhalb Münchens, in Dresden. *) Sie passen mehr oder weniger auf den bei weitem grösseren Theil aller deutschen Aufführungen der »Oper.«

Es kann daher das Umsichgreifen der Wagner'schen Werke auf den Operntheatern keineswegs mit einem Durchdringen seiner künstlerischen Idee gleichgesetzt werden. Vielmehr hat Wagner unter den Siegen seiner Werke auf Kosten dieser Idee mehr und tiefer gelitten, als dem oberflächlichen Hinblicke offenbar wird. Bitter rächte sich in den mangelhaften, beschnittenen und zerstückelten Darstellungen, welche hier zu Tage gefördert wurden, die eingewurzelte Tradition der Vernachlässigung der dramatischen Grundidee des Meisters in der Wiedergabe seiner Werke. Ueber all diese Hindernisse hinweg blieben die Meistersinger, wo sie erschienen, nicht hinter der hinreissenden, oder um einen modernen Theaterausdruck zu gebrauchen, »durchschlagenden« Macht zurück, mit welcher vor mehr als fünfzehn Jahren Tannhäuser und Lohengrin auch den bestrittensten Boden sich im Sturme erobert. Wenn wir daher einen genialen Historiker über der Frage antreffen, wie sich die Geschichte Europa's

*) »Von theilnehmendster Seite«, sagt Wagner, »wurde ich ersucht, für Dresden doch ja den Schluss der Oper aufzuopfern und »streichen« lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke« (da der Dirigent den Sänger des Hans Sachs in den steifsten 4/4 Tact einspannte). »Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war für den eigensinnigen Componisten eingetreten und hatte die Schlussapostrophe aus eigenem Ermessen gestrichen.«

gestaltet, wenn Alexander der Grosse seine Phalangen, statt nach Asien, gegen Rom geführt hätte, so dürfen wir uns wohl, im Hinblick auf die reissende Ausbreitung der Meistersinger, fragen: wie ungemessen wäre wohl schon seit Jahren die Popularität Richard Wagner's, hätte er es nicht vorgezogen, Sorge und Elend, Entbehrung und Spott auf sich zu nehmen, um sich einem wunderbar grossen Unternehmen hinzugeben, anstatt durch eine Reihe einzelner Werke von geringerem Umfange ununterbrochen die ungeheuren Wirkungen hervorzubringen, die doch jeder seiner Schöpfungen auf dem Fusse folgten, und sich deren unmittelbare Erfolge gefallen zu lassen? Seit dem Lohengrin waren nun aber wirklich die Meistersinger das erste Werk des Künstlers, welches, einmal den deutschen Opernbühnen überliefert, Deutschland von einem Ende zum andern durchzog, überall mit hoher Spannung erwartet und — trotz allen »Judenthum in der Musik« — mit fast ungetheiltem Enthusiasmus begrüsst und aufgenommen.

Während man im Jahre 1868 die Meistersinger nur erst in München zu hören bekam, wo sie seit dem 3. November mit einheimischen Kräften allwöchentlich vor vollem Hause unter gleichbleibendem Beifall wiederholt wurden, war man anderweitig mitten in den Vorbereitungen für ihre Inscenirung begriffen. Mit Beginn des Jahres 1869 folgten unmittelbar aufeinander die Aufführungen von Dresden (21. Januar), Dessau (29. Januar), wo das kunstsinnige Interesse des Erbprinzen und die rege Sorgfalt des Intendanten Herrn v. Normann schöne Ergebnisse erzielt haben sollen, Karlsruhe (5. Februar), auf Wunsch des Grossherzogs mit Nachbaur in der Partie des jungen Ritters Stolzing, sodann Mannheim (5. März). In der zweiten Hälfte des Jahres machte Weimar (28. November) die erste Bekanntschaft des neuen Werkes, um es, gleich den bereits genannten Städten, dauernd auf seinem Repertoire zu erhalten. Im folgenden Jahre Hannover (26. Februar); eine sehr mangelhafte erste Aufführung, in welcher dem Textbuche nach 17 Seiten (!) gestrichen waren, brachte (am 27. Februar) die Wiener Hofoper zu Stande. Gleichwohl fanden von derselben bis zum Schlusse des Jahres

zehn Wiederholungen statt. Königsberg lief mit seiner ersten Vorstellung der Meistersinger (29. März) der Berliner Aufführung (1. April) um drei Tage den Rang ab. In der preussischen Residenz erzwang sich die Oper unter heftigen Kämpfen mit einer organisirten Opposition ihren Einzug. Es folgten Leipzig, Hamburg, Prag, Bremen, Riga u. s. w.; zwei Jahre später selbst das kleine Saisontheater von Mainz, welches mit diesem Wagniss die benachbarten Bühnen der soviel grösseren Städte Köln (der vieljährige Sitz einer ausgesprochenen Opposition unter dem Einflusse F. Hiller's hatte seine erste Aufführung erst 1874!) und Frankfurt a. M., sowie die Hoftheater von Darmstadt, Cassel und Wiesbaden beschämte.

Die Geschichte erster Aufführungen der älteren Werke des Meisters verläuft schon seit Beginn der sechziger Jahre fast nur noch im Auslande. In Deutschland waren im Jahre 1860 die einzigen Bühnen, welche den »Lohengrin« als Novität brachten, fast nur noch Danzig und Königsberg. (?) Alle deutschen Hof- und Stadttheater übertraf allerdings Stuttgart in verzögerter Darstellung desselben (1869); nur Braunschweig entschloss sich noch später zu einer ersten Aufführung des Schwanenritters (Januar 1870). Auch der »Tannhäuser« war schon zu Anfang der Sechziger allerorten heimisch, der »fliegende Holländer« meist schon im Gefolge der beiden anderen Werke zur Vorstellung gelangt, in Wien jedoch erst am 2. November 1860, unmittelbar darauf in Mainz, 1861 in Königsberg, 1864 durch Wagner selbst in München, in Hamburg dagegen erst um 1870. Für die Wiederaufnahme des »Rienzi« gab die Pariser Aufführung das Beispiel. Im October 1869 ging er in Leipzig achtmal vor vollem Hause über die Bühne, 1870 in Karlsruhe und in Cassel, wo er zur Geburtstagsfeier des Königs eine begeisterte Aufnahme fand, 1871 in München und Wien. In Prag holte man gar, im Mai 1868, zwanzig Jahre nach ihrem ersten Erscheinen die »Franzosen vor Nizza« (Bianca und Giuseppe, die »hohe Braut«) wieder hervor. Die Oper wirkte in guter Vorführung wie eine

glänzende Novität und ihre Wiederbelebung war — mehr als für ihren Textdichter — eine letzte Freude für ihren gealterten Componisten (Kittl), den bald danach, im Juli desselben Jahres, zu Polnisch-Lissa der Tod ereilte. Auch die einst (1847) für Dresden entstandene Bearbeitung von Gluck's »Iphigenie in Aulis«, ward nach dem Vorgange von Weimar, Dresden, Karlsruhe, Darmstadt, im October 1867 im Kärnthnerthortheater zu Wien, im Januar 1869 in München zur Darstellung gebracht, und musste an der Donau sogar von sehr bedenklicher Seite her in poetischer wie musikalischer Hinsicht das uneingeschränkteste Lob über sich ergehen lassen. *) Nicht so begünstigt war die Wagner'sche Bearbeitung des »Don Juan« (für Zürich), die unseres Wissens seitdem nur in München gegeben und von den sonstigen deutschen Theatern auffallend unbeachtet gelassen ist. Keines dieser Theater dachte bei alledem während der ganzen Zeit daran, sich durch unmittelbare Einladung des Dichtercomponisten zur Ueberwachung und Leitung, einer einzigen wirklich correcten Aufführung eines seiner Werke zu versichern. Die letzte derartige Aufforderung war im Jahre 1862 aus Frankfurt an ihn ergangen. Ausserdem war Wagner schon vor längerer Zeit von Hamburg aus eingeladen worden, der fünfzigsten Aufführung seines Tannhäuser beizuwohnen. Dieselbe Ehre war kurz zuvor Gounod für seinen »Faust« zu Theil geworden **) und wurde nun »aus reiner Unparteilichkeit« auch für ihn in Bereitschaft gehalten. Dankend erwiderte Wagner, die seinem Pariser Freunde erwiesenen Ehren als von diesem auch für ihn selbst mitempfangen anzusehen.

Ueber die Bedeutung, welche die völlig ihrem Schicksale überlassenen Wagner'schen Werke sich an den Centralpunkten des Vaterlandes gewonnen, möge ein kurzer Ueberblick orientiren. Einer ungehinderten Popularität des Wagner'schen

*) Siehe Hanslick, »die moderne Oper«, pag. 6—9.

**) Dieser war in Hamburg im Jahre 1863 binnen fünf Monaten zur fünfzigsten Aufführung gelangt!

Kunstwirkens stand ohne allen Zweifel vorzugsweise der Umstand entgegen, dass gerade diejenige Stadt, welche seit dem grossen politischen Umschwunge des Jahres 1866 Aller Blicke auf sich lenkte, das Schaffen des Dichtercomponisten mit am anhaltendsten ignorirt hatte. Seit dem Rücktritt Küstner's im Jahre 1853 stand in Berlin als General-Intendant an der Spitze der königlichen Hofbühnen (in der Folge auch der Hoftheater von Hannover, Cassel und Wiesbaden) Herr von Hülsen, der für Wagner immer nur sehr geringe Sympathieen bewiesen. Auch sonst wirkten die ungünstigsten Umstände zusammen, um dem Künstler den Eintritt in die preussische Hauptstadt zu erschweren. Die musikalische Leitung der Oper lag in den Händen zweier unfähiger und übelwollender Kapellmeister. Die Kritik in den grossen politischen Zeitungen that redlich das Ihre, um den alten Schlendrian aufrecht zu erhalten, und das Publikum über die etwaigen grossen Eindrücke, die es durch das Verdienst tüchtiger Sangeskräfte (wie Johanna Wagner, Formes, später Niemann u. A.) empfing, wieder irre zu führen. Als im Jahre 1866 der Lohengrin, während er schon im Auslande, wie in Rotterdam, unbestrittene Erfolge gehabt und in anderen deutschen Theatern einen festen Bestandtheil des Repertoirs bildete, in Berlin nach einer Unterbrechung von vollen zwei Jahren mit Niemann in der Titelrolle die Scene der Hofoper überschritt, klagte z. B. der noch heute bekannte (und unter musikalischen Recensenten durch seinen »schönen Stil« berühmte) Referent der »Nationalzeitung«, Otto Gumprecht, über das »grausame Gebot der Referentenpflicht,« welches ihn in die Aufführung des Lohengrin gerufen, »um sein Ohr drei Stunden von einem der erbarmungslosesten unter allen Componisten vergewaltigen zu lassen!« Die Musik des Lohengrin sei »der unerquicklichste Niederschlag nebelhafter Theorieen, ein frostiges, Sinn und Gemüth gleichmässig erkältendes Tongewinsel,« die Musik der Afrikanerin verhalte sich dazu, wie »das gesegnete Indien zu einer nordischen Haide,« und was dergleichen Dinge mehr waren, die, in einem angesehenen Blatte vorgebracht, sich

wohl dazu eigneten, den Erfolg der missliebigen Oper zu untergraben. Erst der Beginn des Jahres 1869 rief in Bezug auf die Leitung der Kapelle einige wichtige Aenderungen hervor. Die Pensionirung der beiden Hofkapellmeister Taubert und Dorn, unter deren Führung jeder Ansatz zu einer Verbesserung der Berliner Opernverhältnisse mit eiserner Hand zu Boden gehalten war, wirkte als ein wohlthätiges Ereigniss; und wenngleich die beiden »Pensionirten« sich das Ansehen von Opfern einer neuen Zeitrichtung gaben, so erkannte man in ihrem Schicksale deutlich das Walten der Nemesis. Wie sehr Dorn sich offenbarer Unterlassungssünden bewusst war, bewies seine durch nichts provocirte öffentliche »Abwehr«, in welcher er sich gegen den Vorwurf vertheidigte, als habe er der Aufführung der Opern Wagner's Schwierigkeiten entgegengesetzt.*) Nicht zum Lobe beider Kapellmeister konnte das hierbei abgelegte Geständniss ihrer Einflusslosigkeit gegenüber dem Intendanten gereichen. An Taubert's Stelle trat Eckert, ihm zur Seite R. Radecke. Sehr bezeichnend war es für die veränderte Windrichtung, dass mitten unter dem ersten und heftigsten Toben der Reaction gegen das »Judenthum in der Musik«, in demselben Berlin, wo Mendelssohn und Meyerbeer als General-Musikdirectoren gewirkt, in dem hochconservativen Spree-Athen, — Richard Wagner von der musikalischen Section der kgl. Akademie der Künste zum auswärtigen Mitgliede gewählt wurde. Neun Jahre früher (1860) zur Aufnahme in dieselbe Körperschaft vorgeschlagen, war er ansehnlich in der Minorität geblieben, während unter mehreren anderen Candidaten einzig der Dresdener Hofkapellmeister J. Rietz die erforderliche Stimmenzahl erhielt! Am 6. April 1869 zeugte von dem Umschwung der Dinge eine vorzügliche Aufführung des »Lohengrin« unter Leitung Eckert's und unter Mitwirkung der bald darauf für die Berliner Oper

*) Und doch hatte Wagner schon im Jahre 1854, in einem Briefe an Dorn's Stiefbruder, den ihm befreundeten Schindelmeisser, bedauert, dass »die Zukunft seinem Tannhäuser für Berlin jetzt noch weniger Aussicht biete, seit Dorn lebenslänglich dort angestellt sei.«

gewonnenen Sängerin Frl. Mallinger. Nach der ausgezeichneten Aufnahme der Oper konnte Karl Tausig dem Meister die telegraphische Nachricht senden, dieser Lohengrin-Abend habe ihm »die Judenschaft Berlin's wieder versöhnt.« Dennoch waren die Nachwehen des Kampfes über das Judenthum in Berlin besonders heftiger Natur, und die »Meistersinger« hatten bei ihren ersten Vorstellungen noch einen schweren Stand. Die Berliner Localpresse schrie sich die Kehle heiser; sie wollte an dem Werke am liebsten nicht ein gutes Haar lassen. Sogenannte gebildete Blätter geriethen in Verzweiflung über Text und Musik und nannten das Ganze eine »Farce« und »Gesangsposse.«*) In den höchsten Kreisen zeigte man hingegen ein ernstliches Interesse für die Sache. Der König wohnte in Person den letzten beiden Generalproben bei, und auch bei der ersten Vorstellung war der gesammte kgl. Hof, nebst seinen fürstlichen Gästen aus Baden und Weimar zugegen. Im ganzen Hause war buchstäblich kein Platz leer geblieben. Dennoch vermochte auch die Anwesenheit der hohen Herrschaften die Ausbrüche der Parteiwuth nicht zu hindern. Namentlich im zweiten Acte bot der Zuschauerraum Scenen, welche an die Pariser Aufführung des Tannhäuser erinnern konnten; vom Ständchen Beckmesser's und der Musik während der Prügelscene war bei dem lärmenden Hader im Publikum nichts zu hören. Dem dritten Aufzuge gelang es, die Leidenschaften beträchtlich zu beruhigen, und alle Oppositionsversuche mussten in den Wogen des Beifalls untergehen. Das Resultat der durch die Indisposition einzelner Kräfte verzögerten zweiten Aufführung war ein abermaliger erbitterter Kampf der Zischer und Klatscher. Bereits bei der dritten Vorstellung ging es jedoch recht ruhig und anständig her. Die vierte Wiederholung fand, abermals in Gegenwart des kgl. Hofes, vor ganz ausverkauftem Hause

* Franz Wallner, welcher im Feuilleton der Wiener Presse über die Berliner Aufführung der Meistersinger berichtete, sprach seine Bereitschaft aus, für die Oper »Mignon« von Ambroise Thomas auf Wagner's »Meistersinger« gern zu verzichten und dazu noch den »fliegenden Holländer« mit in den Kauf zu geben.

unter grossem Beifall statt, und zwar ganz ohne Störung. Auch die Presse beruhigte sich allmählich. In allen Kreisen der Stadt sprach sich mehr und mehr Ueberdruss und Unbehagen aus über das rohe Treiben einer Kritik, die für Wagner gerade aus Anlass der Meistersinger keine anderen Aeusserungen fand, als Beschimpfungen und Nörgeleien. Als ein günstiges Vorzeichen durfte betrachtet werden, dass die Wiederaufnahme des Werkes in der neuen Saison zugleich auch die erste Vorstellung war, welche das Opernhaus ganz erfüllte.*) Wirklich gelang es den Meistersingern, sich in der Folgezeit fest auf dem Berliner Hoftheater zu behaupten, wie denn das Repertoire der nächsten Jahre Wagner auch in seinen übrigen Werken der Zahl der Vorstellungen nach immer ziemlich stark vertreten zeigte. Die sehr geeigneten Sangeskräfte der baldigen Kaiserstadt, Niemann, Betz, die Damen Mallinger und Brandt hatten an diesem Umstande einen nicht unwesentlichen Antheil; in Wechselwirkung dazu stand jedoch auch die auffallend vermehrte Theilnahme des Publikums an der neuen »Richtung« (hatte es auch eine Taubert-Dorn'sche »Richtung« gegeben?), deren allmähliches Wachsthum bis zum Einzuge des »Tristan« in die Hofoper am 20. März 1876 der weiteren Darstellung vorbehalten bleibt.

In Wien hatte Richard Wagner noch aus der Zeit seines dortigen Aufenthaltes einen Stamm von begeisterten, innig

---

*) Es klang gut und würdig, wenn damals die Vossische Zeitung (G. Engel) an diese Aufführung die Betrachtung knüpfte: »Wieviel Irrthümliches oder Einseitiges in den Principien Wagner's liegen mag, weit abgeworfen hat er das Schablonenhafte und alles auf blosses Amüsement berechnete französische Wesen. In einer Stunde, da die deutsche Nation sich selbst gefunden hat, wird sie auch geistig sich auf ihr wahres Wesen zu besinnen erhöhte Kraft gewinnen. Der Einfluss von Paris hat uns zu sehr daran gewöhnt, von der Bühne nur äusserliche Zerstreuung und groben sinnlichen Reiz zu verlangen; um das Theater auf seinen idealen Höhepunkt zu erheben, muss eine gründliche Abrechnung mit französischem Wesen gehalten werden. Hoffentlich wird der politischen auch eine geistige folgen und die unheiligen Ausdünstungen der heiligen Stadt werden auf ihre ursprüngliche Quelle zurückgelenkt werden.«

zugethanen Freunden, wie eifrigen Widersachern hinterlassen. Bemerkenswerth war es, dass alle Phasen seiner persönlichen Erlebnisse in den Wiener Blättern jederzeit den vorzüglichsten Widerhall fanden. Auch hier trugen speciell die »Meistersinger« nicht wenig zur Hebung seiner Popularität bei. Die alte Garde der deutsch-österreichischen Kritik, von welcher sich tiefere Geister, wie der verstorbene Ambros, in beredter Entfernung hielten, blieb freilich bei der Fahne, zu der sie vor zehn Jahren geschworen. Einer Fahne leider des Eigendünkels und selbstsüchtiger Rechthaberei, deren Aufrechterhaltung mit der Zeit beschwerlich fiel, da sich die Sympathieen des Wiener Publikums für die Werke des viel angefochtenen Meisters unaufhaltsam steigerten und durch keine Absichten verstimmen liessen. Ein erfreulicher Umschwung war seit dem Abgange Dingelstedt's ebenfalls wieder in dem kleinen Weimar eingetreten. Hier war die musikalische Fortentwickelung seit langer Zeit zurückgehalten und die Gegenströmung nunmehr glücklich auf Wien abgeleitet worden. Baron von Loën war als einsichtsvoller Bühnenleiter bemüht, die vorgefundenen Trümmer zu ordnen, die Kräfte zu erneuern und zu concentriren und in die verlassenen Bahnen einzulenken, die unter Liszt's Aegide die kleine Ilmstadt zum Ausgangspunkt der mächtigsten Bewegung machten. Ein erfreulicher und schöner Versuch waren die »Mustervorstellungen« Wagner'scher Werke im Sommer 1870, zu welchen die besten Künstler aus ganz Deutschland zusammengezogen waren, um an vier Abenden (vom 19. bis 29. Juni) den »fliegenden Holländer«, »Lohengrin«, »Tannhäuser« und die »Meistersinger« in sorgfältigen Aufführungen einem zum Theil aus weiter Ferne versammelten Zuhörerkreise vorzuführen. Die ersten deutschen Blätter hatten, gleich den hervorragendsten Pariser, Petersburger, Mailänder Zeitungen, ihre Berichterstatter dazu abgesendet.*) Einen ernsten und wichtigen Schritt that das kleine grossherzogliche Theater

*) Etwas verspätet wurden neulich die Reisefrüchte des Dr. Filippi aus Mailand, ursprünglich an die dortige »Perseveranza« adressirt, dem deutschen Publikum dargeboten.

unter seiner neuen Leitung ferner in der drei Jahre später stattfindenden ersten Aufführung des »Tristan« ausserhalb München's, unter Mitwirkung des Ehepaars Vogel. Vor einem auserlesenen Publikum ging das ungeheure Werk in dreimaliger Folge mit Hinterlassung des mächtigsten Eindruckes über die Bühne. Eine Wiederholung des Unternehmens brachte der Sommer 1875 unter gleichen Umständen und mit gleichem Erfolge.

Die Münchener Zustände sind bereits im Laufe der bisherigen Darstellung zur Sprache gebracht. Als tiefeinschneidende und epochemachende Ereignisse ragten die hochbedeutenden ersten Aufführungen des »Tristan« und der »Meistersinger« weit über das Niveau der üblichen »Opernvorstellung« hervor, dazwischen die Aufführungen des Lohengrin und Tannhäuser. Vergeblich waren eine Zeit lang die Bemühungen, »Tristan und Isolde« von Neuem ins Leben zu rufen. Um dieselbe Zeit, wo der Eintritt des Herrn von Perfall in die Intendanz des Hoftheaters, bei gleichzeitiger Wirksamkeit Hans von Bülow's, eine günstige Wendung in der gesammten Verwaltung der Anstalt hervorzubringen verhiess, waren mit ausdrücklicher Rücksicht auf den bezeichneten Zweck besondere Engagements getroffen worden. Mit dem Tenoristen Bachmann war ein zehnjähriger Contract geschlossen, in Frl. Therese Seehofer schien die Persönlichkeit zu einer »Isolde« gewonnen. Beide hatten das Studium ihrer Rollen begonnen, als Bachmann, noch ehe er in München eine Note von Wagner gesungen, aussichtslos seine Stimme verlor. Bald aber fand sich der lange gesuchte dramatische Sänger, der auch den Tristan wieder ermöglichen sollte. Es war der vierundzwanzigjährige Heinrich Vogl, dem als nicht minder treffliche Sängerin für die weibliche Hauptrolle seine nachherige Gattin Therese Thoma zur Seite stand. Am 20. Juni 1869 konnte Bülow seinen Abschied von der Isarstadt mit der Direction desselben grossen Werkes nehmen, mit dessen erster Vorführung er vier Jahre früher seine vielseitige Münchener Thätigkeit begonnen. Der Herbst desselben Jahres brachte unter den oben bezeichneten Umständen am

22. September die erste Aufführung des »Rheingold«, am 26. Juni folgte die »Walküre.« Wohl war es ein gewagtes Unternehmen, Kunstwerke solcher Art genau den Intentionen des Dichtercomponisten entsprechend wiederzugeben, ohne sich mit diesem selbst verständigt zu haben. Um so mehr spricht freilich zum Lobe der betheiligten künstlerischen Kräfte und ihres redlichen Eifers der bedeutende Eindruck, der in beiden Vorstellungen selbst auf Fernerstehende erzielt wurde. Hatte die Rheingold-Affaire des Jahres 1869 nebst ihrem ganzen Zubehör von ausserkünstlerischen Vorgängen auch das Publikum eingeschüchtert, welches schon so schöne Beweise für seine Fähigkeit gegeben, hohen und ernsten Bestrebungen mit theilnahmvoller Wärme zu folgen, so zeigte sich diese Fähigkeit in vollem Masse wieder bei der Aufführung der »Walküre.« Ein Enthusiasmus, wie er seit den Meistersingern nicht erlebt worden, beseelte die gesammte Zuhörerschaft. Hass und Schmähsucht mussten abermals der zwingenden Gewalt einer erhabenen künstlerischen Wirkung gegenüber ihr Spiel verloren geben. Eine gleiche Macht äusserten die Reprisen des »Tristan« im Sommer 1872 unter Leitung Bülow's, dessen jubelnde Begrüssung durch das Publikum deutlich erwies, wie gern es alles an diesem ausgezeichneten Künstler begangene schwere Unrecht der Parteien durch die Beweise seiner Anhänglichkeit und Begeisterung ungeschehen zu machen wünschte. *)

Richten wir unsere Blicke auf das Ausland, so wird innerhalb des von uns durchschrittenen Zeitraums überall ein allmähliches Reifen und Sichvorbereiten für das Verständniss der durch Wagner angeregten Fragen ersichtlich, welches zwar allerorten mit der individuellen Beschaffenheit

*) »Wagner-Vorstellungen« hatten in München bis zum Ende des Jahres 1873 im Ganzen hundert sieben und sechzig stattgefunden. Hiervon kommen auf den zuerst am 12. August 1855 aufgeführten Tannhäuser 69; auf Lohengrin (zuerst am 28. Febr. 1858) 33; den Holländer (4. Decbr. 1864) 13; Tristan (10. Juni 1865) 9; Meistersinger (21. Juni 1868) 14; Rheingold (22. Septbr. 1869) 9; Walküre (26. Juni 1870) 10; Rienzi (27. Juni 1871) 10 Vorstellungen.

von Land und Volk und den dadurch bedingten verschiedenartigen Hindernissen zu kämpfen hatte, so jedoch, dass wenigstens das Interesse für den grossen deutschen Genius sich immer unaufhaltsamer Bahn brach. Wir beginnen mit der französischen Capitale, die über ein halbes Jahrhundert mit ihren Erzeugnissen den gesammten deutschen Geschmack an Theater und Oper beherrscht, und in welcher der grosse deutsche Meister selbst in zwei verschiedenen Lebensabschnitten schwere Leiden und Entbehrungen zu ertragen gehabt, aber wenigstens das zweite Mal sich in ihr auch Freunde zu erwerben vermocht hatte. Mit rühmlicher Energie war, wie erwähnt, Pasdeloup für die Verbreitung deutscher und insbesondere der Wagner'schen Musik in den Concerts populaires wirksam. Als im Winter 1869 gegen das Verlangen eines Theiles des Publikums nach Wiederholung des Lohengrinvorspiels ein anderer Theil mit Zischen und Pfeifen demonstrirte und zwei Repetitionsversuche verhindert wurden, erklärte der Dirigent unbeirrt, das »Bis« am Schlusse des Concerts ausführen zu wollen, wenn die feindliche Partei sich entfernt habe. Ein Jahr später erlebte das Meistersingervorspiel ein ähnliches Schicksal. Unerschrocken kündigte der Dirigent als Antwort auf den Widerspruch des Auditoriums für den nächsten Sonntag die Wiederholung des angefochtenen Tonstückes an. Inzwischen hatte er aus den Händen Carvalho's das Théâtre lyrique übernommen. Die musikalische Directon war von ihm unter vorzüglichen Bedingungen erst Bülow, dann Eckert angetragen worden; da Beide ablehnten, unterzog er sich derselben selbst, ohne die Leitung seiner Concerte aufzugeben. Der Versuch einer systematischen Einbürgerung der Wagner'schen Werke auf dem Boden der Seinestadt begann mit dem »Rienzi.« Die Zurüstungen für denselben erhielten die Pariser musikalische Welt eine Weile in Aufregung; vorzüglich auch der interessante Umstand, ob der Componist dazu selbst in Paris erscheinen würde oder nicht. Ein Brief Wagner's an Judith Mendez, die geistreiche und liebenswürdige Tochter Theophile Gautier's, welcher in der Liberté vom 10. März 1869 zur Veröffentlichung gelangte, begegnete

allen Gerüchten, welche weniger von seinen Freunden, als von einer durch den Meister so treffend bezeichneten Pariser »deutschen Judenschaft« in aufreizender Weise vorbereitet worden waren. Am 6. April überschritt der letzte der Tribunen die Scene eines französischen Theaters. Trotz aller Aufregung wegen des gleichzeitigen »Judenthums in der Musik«, und der unausbleiblichen Parodien (»Rien« im Théâtre Dejazet) war der Erfolg ungeheuer, bis Anfang Juni hatte die Oper in fünf und zwanzigmaliger Wiederholung bei stets vollem Hause gegen zwei und sechzigtausend Francs eingebracht. Schon war der Termin für den Beginn der Proben zum »Lohengrin« im Théâtre lyrique auf den 1. Juli festgesetzt, im Februar des folgenden Jahres, hiess es, sollten die »Maîtres chanteurs« nachfolgen. Einstweilen eröffnete der rührige Director am 1. September seinen Herbst- und Winterfeldzug abermals mit dem beifallgekrönten Jugendwerke des deutschen Componisten, aber leider nur, um mit dem Schlusse der Saison von dem unter seinem früheren Führer zu sehr im Fundamente seines materiellen Bestehens erschütterten Theater nicht ohne bedeutende Verluste zurückzutreten. Seine letzte Vorstellung war: Rienzi. Vergeblich hatte Flaxland sich mit einem »billigen Klavierauszug« des Lohengrin auf die zu erwartenden baldigen Siege des Schwanenritters gefasst gemacht. Dieser war eben wieder einmal »in Aussicht« geblieben, was er nun schon seit Jahren und in letzter Frist von zwei Seiten her war, da auch Mr. Carvalho an der italienischen Oper (welcher er den alten ominiösen Namen, »Renaissancetheater« zurückverliehen), seine langgehegten Absichten keineswegs aufgegeben hatte. Um dieselbe Zeit ward auch das alte Project der Errichtung eines besonderen »Théâtre Wagnèr« für Paris sehr ernstlich wieder in Angriff genommen. Allen derartigen Plänen setzten die Kriegsereignisse unübersteigliche Schranken.

Was sich im Centrum der europäischen »Civilisation« nicht ermöglichen liess, brachte bald darauf Brüssel zu Stande. Die Administration des Theâtre de la Monnaie, in dessen Räumen neun Jahre früher der verbannte Meister

selbst am Dirigentenpulte gestanden, während vis-à-vis in der Balkonloge, mitten unter dem erregten Publikum, Fétis dem »chaotischen Tongelärme« gegenüber äusserlich eine eisige Kälte bewahrte, — fasste gegen Ende des Jahres 1859 einen glücklichen Gedanken. Sie liess an Hans Richter, der sich eben zur Erholung von seinen Münchener Rheingold-Erfahrungen und zur Kenntnissnahme französischer Theater- und Musikzustände in Paris aufhielt, die Einladung ergehen, die Gesammtleitung einer projectirten Aufführung des »Lohengrin«, mit den vorausgehenden Proben für Soli, Chöre und Orchester, ganz nach seinen Intentionen, zu übernehmen. Richter zögerte keinen Augenblick, dem Rufe Folge zu leisten und »das Banner hochzuhalten«, dem er mit ganzer Seele ergeben war. Es gelang ihm, unterstützt durch Prof. Louis Brassin, am 23. März 1870 eine erste Aufführung des Werkes in der belgischen Hauptstadt ins Werk zu setzen, die ein vollkommener Sieg zu nennen war. Er musste am Schlusse der Vorstellung von der Bühne aus die Huldigungen des begeisterten Publikums entgegennehmen; die Königin berief ihn in ihre Loge, um ihm persönlich ihre Befriedigung auszusprechen. Viele Pariser Freunde des Meisters waren nach Brüssel geeilt. Die Absicht der Direction, mit dem ganzen Personale nach Paris zu gehen, um vor dem Pariser Publikum im Gesammtgastspiel einige Vorstellungen des Lohengrin zu veranstalten, blieb unausgeführt; dagegen erlebte die Oper in Brüssel selbst bis zum Mai drei und zwanzig Vorstellungen. Eine mangelhafte Aufführung des »fliegenden Holländers« im April 1872 hatte weniger Erfolg; entschieden »durchgreifend« war der »Tannhäuser« am 20. Februar 1873. Zu den »Meistersingern« gelangte man nicht; daher anno 1874 sämmtliche Professoren des Brüsseler Conservatoriums (Fétis war eben dahin!) sich zu einer der ersten Kölnischen Aufführungen Plätze bestellten. In Rotterdam war der Lohengrin schon am 19. November 1862 (unter Direction von H. Levi) gegeben und im Laufe der Wintersaison zehnmal vor vollem Hause wiederholt worden, 1870 gastirte daselbst Tichatschek als Rienzi und Lohengrin;

in demselben Jahre hielten kurz nach einander Tannhäuser und Lohengrin (am 26. October und 30. November) ihren Einzug im Haag und riefen in der holländischen Residenz ebenfalls lebhafte Theilnahme hervor. Antwerpen brachte erst 1873 den Rienzi.

Am langsamsten gingen die Dinge jenseit des Kanals. Seit der Künstler einst (im Jahre 1855) nach jenem glänzenden philharmonischen Concerte dem persönlich geäusserten Wunsche der Königin, eines seiner Werke in italienischer Uebertragung von der Londoner italienischen Oper zur Darstellung gebracht zu sehen, seine für damals nicht ungegründeten Bedenken entgegenstellte, hatten mehrfache Verhandlungen der Theaterpächter mit ihm stattgefunden, und er war dem Projecte nicht ohne Weiteres abgeneigt gewesen. Bereits 1860 sollte das Coventgardentheater (Royal Italian Opera) seine Wintersaison mit dem Tannhäuser eröffnen, während derselbe gleichzeitig in Paris vorbereitet wurde. Jahrelang diente er als Lockspeise auf den Programmen, ohne dass es ernst mit ihm wurde.*) Dann schien es, als sollte Lohengrin in der Majesty's Opera (Theatre Royal Drurylane) glücklicher sein. Schon wurden die Details der Rollenbesetzung bekannt (Lohengrin — Sr. Mongini, Elsa di Brabante — Mlle. Tietgens, Ortrud — Mlle. Sinico, Telramondo — Mr. Santley etc.) und dennoch blieb Wagner den Bewohnern der britischen Insel noch eine Weile eine terra incognita und Henry Chorley so ziemlich sein einziger Prophet. Noch 1869 von der Münchener Rheingoldvorstellung heimkehrend, erzählte der eifrige Mendelssohnanhänger und einstige schonungslose Verurtheiler der Schröder-Devrient Wunderdinge von dem erlebten »Sturm im Spülnapf« — und dass es nicht sicher war, seinen renommistischen Ausfällen im Athenäum entgegenzutreten, musste der treffliche Walter Bache an sich erfahren, als er den Muth bewies, in seiner massvollen und bescheidenen Weise sehr abweichende aus derselben Aufführung gewonnene Eindrücke

*) F. Ludwig spricht in der N. Z. f. M. 1870 pag. 330 von einer »längst vergangenen Aufführung des Tannhäuser, der, unter ungünstigen Umständen gegeben, kein besonderes Aufsehen erregte.« Wann?

in dem angestammten Organe des englischen »Kritikers par excellence« geltend zu machen. Endlich brachte im Jahre 1870 der Opernunternehmer George Wood im Drurylanetheater eine Darstellung des »fliegenden Holländers« zu Wege; die Titelrolle sang Mr. Santley. Dies war die erste Aufführung eines Wagner'schen Werkes in der Themse-Weltstadt! Als fünf Jahre später auch Lohengrin sich unter den nebligen Londoner Theaterhimmel getraute, geschah dies freilich gleichzeitig auf zwei verschiedenen Theatern. Nach jahrelang wiederholten Versprechungen erfüllte der Pächter des Coventgardentheaters seine dem Publikum gegebene Zusage und »Lohengrin« kam am 8. Mai 1875 zur Vorstellung vor einem äusserst gespannten und »eleganten« Publikum, das tapfer bis zur Mitternachtsstunde ausdauerte und mit rauschendem Beifall nicht zurückhielt. Kaum war die siebente oder achte Wiederholung erfolgt, als (am 12. Juni) auch das Drurylanetheater mit demselben Werke in noch besserer Besetzung der Hauptrollen (Lohengrin — Sr. Campanini, Elsa — Nilsson, Ortrud — Tietgens etc.) einen womöglich noch grösseren Erfolg erzielte. Noch in demselben Herbst fand die Oper in Dublin Eingang (11. October). In London zog sie denn zuletzt auch den »Tannhäuser« nach sich (6. Mai 1876), ein und dreissig Jahre nach seiner Vollendung, achtzehn Jahre nach erster Ankündigung seiner Aufführung.

Von der nordischen Metropole Petersburg aus war Wagner zuerst 1860 die Aufforderung zugegangen, den eben vorbereiteten Pariser Tannhäuser fallen zu lassen und die Oper statt dessen in der Czaarenstadt aufzuführen. Als er drei Jahre darauf selbst die Fahrt in den Norden antrat, war diese hinsichtlich des gewonnenen Beifalls vorzüglich erfolgreich gewesen. Eine Vorstellung des »Lohengrin«, wegen deren die Direction der russischen Oper (Marientheater) bereits 1867, gleichzeitig mit Mr. Carvalho, unterhandelte, kam in Jahresfrist zu Stande, doch auf einem noch zu wenig vorbereiteten Boden ohne irgend welchen dauernden Erfolg. Vollends kommt Moskau ausser Betracht, wo zwar Karl Klindworth (seit 1868 Professor des Klavierspiels am

dortigen Conservatorium) seine grosse, noch auf englischem Boden begonnene Arbeit fortsetzte, indem er seine Klavierauszüge zum »Ring des Nibelungen« schuf, und N. Rubinstein gelegentlich ein Wagner'sches Orchesterwerk vorführte, der Begriff »dramatische Musik« aber noch völlig mit dem der italienischen Oper zusammenfiel. In Stockholm hatte Tichatschek schon 1865 als Rienzi gastirt, nach längerer Zwischenzeit (1872) fand daselbst auch der fliegende Holländer Aufnahme. In Kopenhagen gelangte am 30. April 1870 »Lohengrin« als erstes Wagner'sches Werk auf dänischer Erde zur Darstellung (in der Uebersetzung von A. Herz, der schon früher »Oper und Drama« verdienstlich ins Dänische übertragen). Zwei Jahre später hatten die »Meistersinger« gleichen Erfolg, der »Tannhäuser« liess dagegen bis zum 17. März 1875 auf sich warten.

In Pesth wurde, nachdem schon 1861 eine Uebertragung der Wagner'schen Operndichtungen ins Ungarische veranstaltet worden war, der Lohengrin 1866 zum ersten Male aufgeführt. Fast wie ein neues Werk wirkte die Oper, als sie am 8. October 1871 unter Richter's Leitung von Neuem einstudirt wurde. Ihr war soeben ein anderer, noch bedeutungsvollerer Sieg vorausgegangen. Dieser ward auf italienischem Boden erfochten.

Als zuerst im Jahre 1869 das Gerücht in Deutschland auftauchte, eines der grösseren Theater von Bologna bereite eine Aufführung des Lohengrin vor, wurde es allenthalben mit ungläubig verwunderten Fragezeichen introducirt. Man hätte eher — manches Andere erwartet, als diese Nachricht aus dem Vaterlande Donizetti's und Verdi's. Es beweist viel für die Energie des moralischen und factischen Urhebers dieses grossen Ereignisses, des zu früh verstorbenen jungen Syndicus von Bologna, Camillo Casarini,*) dass er — mit einer Ausdauer ohne Gleichen — die Idee eines solchen Versuches anregte, durchkämpfte gegen Musiker und Presse,**) und die

*) † im April 1874 in Bologna, im Alter von 46 Jahren.

**) Ein sonst ganz inoffensives Blatt, die Mailänder »Fama« verstieg sich zu dem Satze: »Wir leben in Kriegszeiten! Der sogenannte

für seine Verwirklichung erforderlichen ausserordentlichen Mittel beschaffte. Es beweist aber noch mehr für den Instinct des italienischen Publikums, dass der Sieg des Lohengrin ein so zweifelloser war; für das richtige Gefühl der ausübenden Künstler, dass sie ihren glühenden Eifer diesem Werke zu widmen vermochten. »Klingt es nicht unglaublich,« fragt der aus Wien zur Inscenirung der Oper berufene E. Frank, *) »dass die Träger der Hauptpartieen, (ausser den beiden Frauenrollen, die von deutschen Sängerinnen gesungen wurden) lauter Stockitaliener, nach vierzehn Tagen Studiums ihre Rollen vollständig inne hatten und sich nur über das Eine wunderten, wie man diese Musik als unsanglich und schwerverständlich hatte verschreien können? . . Von dem Fleiss, den die Sänger bei dieser Gelegenheit entwickelten, gibt eine annähernde Vorstellung der Umstand, dass man die ersten drei Wochen täglich von 1—3 Uhr Mittags und von 8—11, ja oft 12 Uhr des Nachts probirte, während in der letzten Woche die Mittagszeit zu Scenenproben verwendet wurde und die um 8 Uhr Abends beginnenden Orchesterproben sich oft bis 2 Uhr Nachts ausdehnten. Nie stiess man auf Widerspenstigkeit oder übeln Willen; ja wenn nach beendeter Probe, tief in der Nacht, die Vorspiele zum ersten und dritten Acte probirt wurden, fiel es keinem der auf der Bühne Beschäftigten ein, wegzugehen. Sie blieben da, um zuzuhören! Die Choristen, die nicht für die Saison, sondern für die Vorstellung honorirt werden, studirten zwei Monate lang mit einem unglaublichen Eifer, ohne auch nur einen Kreuzer Gage zu beziehen — es waren zum grössten Theil ansässige Handwerker; erst nach der ersten Vorstellung bezogen sie

---

Reformator sendet uns seinen Ritter Lohengrin. Vom grossen Thurme Bologna's sieht man ihn bereits herannahen — eilen wir auf die Wälle der Stadt und tödten wir ihn, bevor er sein Ziel erreicht!« Einen ähnlichen gemüthlichen Empfang bereiteten dem deutschen Ritter die meisten Fachblätter, während die Mehrzahl der politischen Zeitungen sich abwartend verhielt und nur der bereits genannte Filippi in der »Perseveranza« für Wagner plaidirte.

*) In einem Bericht für die Wiener »Allg. Kunstzeitung.«

à Person ihre 3 Franken. Unter solchen Verhältnissen fanden sie noch die Mittel, ihrem Chordirector ein Dankgedicht, auf das Schönste ausgestattet, zu überreichen. Die Mitglieder des Ballets, die nach dem Wortlaute ihres Contracts nicht verpflichtet waren, Statistendienste in einer Oper ohne Ballet zu versehen, wurden zu dieser für italienische Tänzer unerhörten Dienstleistung herbeigezogen; sofort ging auch diesen die ungewöhnliche Bedeutung des auszuführenden Werkes auf, und ohne eine Wort des Widerspruchs fügten sich diese vielgeplagten, schlecht honorirten Leute in das Loos, von 8—12 Uhr Nachts in der Oper zu statiren, um nachher noch ein ganzes Ballet aufzuführen. Nur durch diesen bewundernswerthen Eifer war es möglich, die Oper mit nur neun Theaterproben in Scene gehen zu lassen.« Das grösste Verdienst gebührte dem Dirigenten Angelo Mariani, *) dessen seltene Begabung und vortreffliche Dirigenten-Eigenschaften, aber auch grosse persönliche Vorzüge ihn nicht nur zu einer unbezweifelten Autorität, sondern auch zu einer allgemein beliebten Persönlichkeit machten. Er entfachte die vorhandenen Funken dramatischen Talentes in den Einzelnen, wie in den Massen zur hellen Flamme und brachte die mit einem merkwürdigen Geschick sofort erkannten Pointen der musikalischen Wirkungen mit Feinheit und Gewandtheit zum Ausdruck. Das Orchester bestand aus 85 »professori«, die tüchtigsten Instrumentisten aus Mailand, Turin, Parma, Modena, Florenz waren zur Aushilfe verschrieben; der Chor umfasste 90 gute Stimmen. Die Ausstattung war für die Verhältnisse einer Stadt von hunderttausend Einwohnern sehr anständig. Die erste Aufführung fand am 1. November 1871 statt. Das geräumige und prachtvolle Teatro Communale war schon geraume Zeit von einem aus allen Theilen Italiens versammelten Auditorium dicht

*) † 13. Juni 1873 in Genua. Im Municipalpallaste daselbst an der via nuova befindet sich heute (als Geschenk der Familie Mariani's) das dem Verstorbenen in dankbarer Anerkennung übersandte fast lebensgrosse photographische Brustbild des Meisters mit dessen eigenhändiger Unterschrift: »Evviva Mariani!!! Lucerna 12. Nov. 1871. Richard Wagner.«

besetzt; eine aufgeregte Stimmung liess sich nicht verkennen. Als Mariani am Dirigentenpulte erschien, stürmisch jubelnde Begrüssung; dann begann das Vorspiel. Eine in Italien noch nicht dagewesene Ruhe im Zuschauerraum war die sofortige Wirkung des Tonstückes; erst als die letzten Schwingungen des Schlussaccordes ausgetönt hatten, machte sich ein Beifallssturm Luft, der nicht enden wollte, bis Mariani sich anschickte, das Stück zu wiederholen. Während des ersten Aufzuges wurde die Handlung beständig durch Beifallsausbrüche unterbrochen, die Zuhörerschaft jubelte mit dem Chor, und nach dem immer mehr sich steigernden und belebenden Finale fiel unter endlosem Beifall der Vorhang; fünfmal mussten die Sänger dankend erscheinen und der Erfolg des Abends war schon nach dem ersten Acte entschieden. Am Schlusse der gleiche Jubel, — der Sieg eines Wagner'schen Werkes in Italien war zur unleugbaren Thatsache geworden. Bis zum Ende der Saison fanden wöchentlich drei bis vier Wiederholungen statt. Täglich pilgerten von Rom, von Neapel, von überall her, die Musikfreunde nach Bologna. Bis Mitte December war die Oper auch am Teatro Pagliano in Florenz mit Erfolg zur Aufführung gebracht. Ein Ereigniss wie diese Begrüssung und Aufnahme eines allen nationalen Gewohnheiten so sehr widerstrebenden Werkes kann in der Kunstgeschichte nie ausgelöscht werden. Am wenigsten durch die wunderlichen Kämpfe, die sich, wenige Jahre später, in Mailand erhoben, wegen deren das in der alten Hauptstadt der Emilia so würdig empfangene Werk nach seiner siebenten Vorstellung auf der Scala zurückgezogen werden musste. Ein so völliger Gegensatz, wie derjenige, in welchem die Kunstbestrebungen Wagner's zu der in Italien noch so tief wurzelnden Auffassung der Tonkunst, ihrer Pflege und Würde stehen, konnte nicht mit einem Schlage beseitigt werden. Während daher Bologna noch am 7. November 1872 den »Tannhäuser« seinem jüngeren Vorgänger folgen liess, brachte es Venedig im Jahre 1874 erst zum »Rienzi«, mithin gerade soweit, wie neuerdings (Anfang 1876) das entlegene Madrid.

Gewiss eine glänzende Reihe von Siegen, glänzender und bedeutsamer, als sie je ein »Operncomponist« vor Wagner erfochten. Der Meister hätte mit seinen Erfolgen zufrieden sein können, wenn er kein anderes Ziel gehabt hätte, als — Operncomponiren und Ruhmeinernten! Aber er wollte mehr. Gerade weil er frei war von jedem kleinlichen Durst nach »Berühmtheit«, genügte ihm nicht, was jedes Anderen Eitelkeit befriedigt hätte. Wie gross und herrlich muss uns Wagner erscheinen, dass kein Erfolg aus dieser Richtung ihn zu zerstreuen und seiner grossen Mission untreu zu machen im Stande war! Diese Mission aber hiess noch immer, wie da er sie vor zwanzig Jahren unter den kühnsten Voraussetzungen für eine ferne Zeit als das künstlerische Evangelium der Zukunft verkündete: Befreiung der deutschen theatralischen Kunst aus dem einengenden Joche unseres Theaterwesens, und hierauf begründete Stilgemässheit der Aufführungen. Dieser eine Gedanke erfüllte sein Leben bald als erhebendes Ideal, bald als drückende Sorge; er war ihm ein Quell der höchsten Erquickung, wie des tiefsten Leidens; nie aber hat er Wagner verlassen.

Und ein schöner Erfolg war seiner edlen Beharrlichkeit denn auch aus all diesen, seiner Lebenstendenz als Kunstleistungen so fern liegenden, mehr oder weniger blos opernhaften Aufführungen seiner Werke beschieden. So unausgesetzten Missverständnissen über seinen hochsinnigsten Künstler das deutsche Volk durch eben diese Vorstellungen seiner Werke ausgesetzt war, prägten sich ihm doch durch tausend einzelne Züge, durch den unvertilgbaren Stempel der Kühnheit und Grösse, der auf ihnen ruhte, die Liebe und das Vertrauen zu dem deutschen Meister immer inniger und fester ein. Und während so das grosse Publikum Deutschlands und des Auslandes für seine Werke und sein Schaffen gewonnen wurde, belebte sich unter seinen verständnissvolleren Freunden nun auch die Sorge für die Verwirklichung seiner Idee.

IX.

Neues Leben.

Grösse Eindrücke. Vermählung. „Beethoven.“ Der Gedanke von Bayreuth. Karl Tausig. Gesteigerte Thätigkeit. Kaisermarsch. Leipzig. Berlin. Concert daselbst. Tausig's Ende. Wagner-Vereine.

Als im Juni 1870 der ganze grossartige erste Act der »Götterdämmerung« nebst seinem wunderbaren Vorspiel in der Composition beendet war, fühlte sich Wagner der Erfrischung in reinerer Gebirgsluft bedürftig, die von jeher die wohlthätigste Wirkung auf seine Gesundheit ausgeübt hatte. Ein langjähriger treuer Freund, der ihn um diese Zeit in dringender Angelegenheit in Triebschen aufsuchte, fand den Horst leer, den Adler ausgeflogen. Vergeblich wartete er eine Woche in Luzern. Als er eben unverrichteter Sache wieder abreisen wollte, sei Hans Richter in sein Hôtel gekommen: von ihm erfahren, Wagner hefinde sich auf dem Pilatus, und auf seinen Vorschlag eingehen, den Meister dort oben aufzusuchen, war Eins. Bereits sei es Abend gewesen, als sie sich auf den Weg gemacht. Gegen zwei Uhr wären sie in den unteren Gasthof gelangt und, nach kurzer Rast ihre nächtliche Tour aufnehmend, früh um fünf an ihr Ziel gekommen, wo sie an dem mehr als mittelmässigen Klavier des Gasthofs mit den wuchtigen Klängen des Meistersinger-Vorspiels sich als frühzeitige Gäste zu melden getrauten. Sehr bald wäre, als er den Besuch erkannt, der humoristische

Zorn des Meisters über die Störung seiner Morgenruhe verraucht; herzlich habe er sich über die Nachtexpedition gefreut, und die Freunde mit ihm einige schöne Tage verbracht — da sei der grosse Wendepunkt des Jahres 1870 eingetreten: die französische Kriegserklärung.

Wenn jedes deutsche Gemüth in jenen entscheidungsvollen Tagen, nach dem ersten Aufathmen der Ueberraschung von Unwillen über den französischen Uebermuth entflammt, in jener Mischung von Sorge und erhebender Vorahnung einer gewaltigen Entscheidung erbebte, die einem grossen Ereignisse vorausgeht, wie sollte nicht das Herz des Künstlers, der in jeder Faser seines Wesens mit dem Genius seines Volkes unmittelbar und innig verwachsen war, in gewissestem Vorgefühl die Tragweite des bevorstehenden Kampfes ermessen? Er hatte lange genug die Verweichlichung und Erschlaffung dieses Volkes unter der zersetzenden und vernichtenden Herrschaft der unablässig von ihm bezeichneten Uebel einer undeutschen Civilisation und Kunstübung beklagen, ja fast an der Annahme verzweifeln müssen, dass er das grosse Ideal in seinem Innern wirklich dem Geiste seiner Nation und nicht vielmehr der übermächtigen Stärke des eigenen Genies zu verdanken habe. Welches beseligende Bewusstsein wurde nun im Hinblick auf das einmüthige Sichaufraffen in Nord und Süd des Vaterlandes in ihm wach, und bezeugte ihm, dass er sich nun doch auch diesen lebenden Deutschen verwandt fühlen dürfe! Nicht ahnungsvoller können sich die ihm durch diesen entschlossenen Ernst, diese opfermuthige Kampfesbereitschaft erweckten Empfindungen aussprechen, als in dem herrlichen Gedicht »Zum 25. August 1870« an seinen königlichen Freund und Schirmherrn: »Von Wotan bangend ausgesandt, sein Rabe gute Kund' ihm fand: es strahlt der Menschheit Morgen; nun dämm're auf, du Göttertag!«

Der gleiche Tag, welcher als das fünfundzwanzigste Geburtsfest seines Beschützers für Wagner eine so freudige Bedeutung hatte, brachte ihm noch eine andere schöne Entscheidung. Wie der Künstler, mitten unter den ersten grossen

Erschütterungen des ausbrechenden Krieges, den Anbruch eines neuen Daseinsmorgens für sein Volk begrüsste, so ward dieselbe ernste Stunde, in der Stille von Luzern, ein neuer Abschnitt auch für sein eigenes Leben. Am Donnerstag den 25. August 1870 fand in der protestantischen Kirche zu Luzern, in alleiniger Anwesenheit der beiden Zeugen, des Musikdirectors Hans Richter und einer langjährigen Freundin des Wagner'schen Hauses, Frl. M. v. M., die Trauung Richard Wagner's mit der geschiedenen Frau Cosima von Bülow statt. Es giebt kein Bündniss, welches jedem Deutschen heiliger zu sein Ursache hätte. Noch ist keines in grösserer Selbstlosigkeit, mit höheren, ausserpersönlicheren Zielen geschlossen worden. Es vereinigte den grossen Heimathlosen, der unter der Thorheit und Lieblosigkeit seiner Zeitgenossen so lange und so tief gelitten, der es aller Mit- und Nachwelt schuldig war, die zweite Hälfte seines unschätzbaren Daseins mit Allem zu schmücken, was es freundlich zu erhalten vermochte, — nun für immer mit einer Frau, deren »edler und hochherziger Charakter«, um uns königlicher Worte zu bedienen, seit langen Jahren und unter allen Anfechtungen, »dem Freunde ihres Vaters, dem Vorbilde ihres Gatten mit theilnahmvollster Sorge tröstend zur Seite stand« bis es ihr, wie ihrem Gatten nicht minder, zur Gewissheit ward, sie sei die einzig Berufene, die Wunden zu heilen, die dem Künstler sein ruheloses Umherschweifen und die unzähligen Aufregungen seines Lebens geschlagen. Jetzt endlich war es Zeit, dass ihm die sorgliche Hand der Liebe die dauernde, nie ihm zu raubende Heimstätte eigener Häuslichkeit bereitete. Was Anderes bedeutete die, neben seiner sogenannten »Excentricität« von jeher so vielerwähnte »nervöse Gereiztheit« des grossen Meisters, als dass ihm in einer nüchternen und theilnahmlosen Umgebung die schwere Mitgabe des Genius zu Theil geworden, ein hohes Ziel so glänzend und unabweislich vor Augen zu sehen, dass er — dasselbe einmal erkannt — nicht ablassen konnte, für seine Verwirklichung zu arbeiten und zu ringen, wenn auch die stetig sich erneuernde Empfindung, mit seinem

Ideale aus dieser ganzen Welt ausgeschlossen zu sein, ihn mehr als einmal zu heftiger Lossagung von ihr drängte und in Elend und Verbannung trieb? Wie aber hätte dies geschehen können, ohne dass die gebrechliche Hülle diesem Feuergeiste mehr als einmal den Dienst zu kündigen drohte? Bereits waren an Wagner Wunder erlebt, wie sehr eine erhabene Idee auch das physische Dasein zu stützen und erhalten vermöge. Nicht länger konnte er, der nie an Selbstschonung gedacht, der hingebenden Pflege einer verständnissvollen Genossin entbehren. Diese Ueberzeugung verlieh der hochgesinnten Frau den Muth, fern aller kleinen und unwürdigen Menschenfurcht, selbst das Band, wodurch sie schon in früher Jugend mit einem der geistig hochstehendsten Künstler unserer Zeit und dem vortrefflichsten, besten Menschen verknüpft war, zu lösen, um frei und offen vor aller Welt ihrem Beruf sich zu widmen und dem Manne nun auch als treue Gehülfin und Lebensgefährtin die Hand zu reichen, dem sie durch innige Freundschaft und das Bewusstsein einer edelsten Pflicht innerlich schon lange angehörte. Und hätte keine andere Stimme ihrem Herzen gesagt, welch grossen Entschluss sie damit gefasst, so wäre ihr dies schon durch eine traurige, aber in einer Zeit wie der unseren von jedem Edeln als Genugthuung zu empfindende Erfahrung bewiesen worden. Die Gemeinheit scheute auch vor dem Versuche nicht zurück, die heiligste That der Treue mit ihrem unreinen Athem zu beflecken. Von ihr aber bleibt, was gering und niedrig ist, in stillschweigendem Einverständnisse verschont; nur das Hohe und Grosse verletzt sie, ihm galt darum von je ihr ohnmächtiger Aufschrei.

Eine Frucht dieser Zeit neu belebter Hoffnung des Künstlers war seine wundervolle Schrift über »Beethoven.« Was ihm diese Hoffnung in Bezug auf sein Volk einflösste, war die beglückende Erkenntniss einer dem Deutschen verbliebenen schönen Eigenschaft: der Tapferkeit. Nichts aber konnte sich für ihn den Siegen der deutschen Tapferkeit erhebender zur Seite stellen, als das Andenken an den grossen Meister, der nun vor hundert Jahren dem deutschen Volke geboren

war. »Dort, wohin jetzt unsere Waffen dringen, an dem Ursitze der »frechen Mode« hatte sein Genius schon die edelste Eroberung begonnen: was dort unsere Denker, unsere Dichter nur mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute berührten, das hatte die Beethoven'sche Symphonie schon im tiefsten Innern erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns.« Durfte der Künstler nun wohl hoffen, das deutsche Volk werde auch im Frieden tapfer sein, seinen wahren Werth hegen und den falschen Schein einer wälschen Flitterkunst von sich werfen, indem es auf das Gefällige verzichte, das ihm versagt, und das Innige und Grosse als Das erkenne, worin es einzig sei? Wohl würde es dann mit den Siegen dieser »Tapferkeit im Frieden« die von dem »grossen Bahnbrecher in der Wildniss des entarteten Paradieses« begonnene Eroberung vollenden und ihm damit die allein seiner würdige Feier bereiten.

Und wie Wagner sein grosses Werk mit mächtigen Schritten der Vollendung nahen fühlte, ermuthigte ihn die Hoffnung auf die moralische Rückwirkung der höchsten Anspannung aller Kräfte seines Volkes in blutigen Kämpfen auch zum Appell an diese Wirkung für die Verwirklichung seiner Kunstidee. Zwar nicht den deutschen Theatern, wohl aber der Macht seiner eigenen Schöpfungen, die sich den Zutritt auf jenen Boden erzwungen und dort trotz mangelhafter und entgeistigter Aufführungen andauernd ihren unzerstörbaren Einfluss geübt hatten, hoffte er endlich es danken zu dürfen, dass sich die Zahl seiner Freunde in Deutschland soweit gemehrt, um von ihnen eine verständnissvolle Förderung seiner höchsten Absichten erwarten zu können. Er »erfand den Gedanken von Bayreuth.« In dem Lande seines grossmüthigen königlichen Gönners, dem er es allein verdankte, dass »sein Schaffen und Wirken für die Kunst nicht völlig verschollen und von seinen neueren, dem Lohengrin gefolgten Arbeiten überhaupt noch die Rede sei«, dass er die musikalische Ausführung seines »Ring des Nibelungen« wiederaufnehmen und, wie er sich dessen nun sicher fühlte, wirklich

vollenden konnte, — in dem Lande dieses Königs wollte er, der ihm widerfahrenen unermesslichen Wohlthat zu Danke, und um es für immer unter seinen Schutz zu stellen, sein Theater errichten. Nun aber nicht mehr an der Stätte des blinden Parteientaumels, als welche sich mehr oder weniger jede Residenz herausstellen muss. Nicht im Brennpunkte jener von ihm so treffend bezeichneten »Nützlichkeitssphäre«, in welcher die widerstrebendsten praktischen Interessen ihrer Natur nach, wie sie sich untereinander selbst im Wege stehen, vollends zur gemeinsamen Abwehr des Ideals als eines unbefugten und anspruchsvollen Eindringlings bereit sind. Ein von all diesen gefahrdrohenden Elementen fernabliegender, jungfräulich unberührter Boden sollte erst durch den besonderen Charakter seiner Kunst zur Bedeutung erhoben werden, jene Bevölkerungselemente selbst aber, die sich seinem Unternehmen mit immer gewaltsamerer Heftigkeit widersetzt, von nun an in keine Beängstigungen mehr über die bedrohte »bayrische Landeskasse« gerathen.

Als ein allen bezeichneten Erfordernissen entsprechender Ort bot sich dem Umschauenden die kleine, ehemals markgräfliche Residenz Bayreuth in Oberfranken dar, deren Lage inmitten Deutschlands, deren vorwiegend protestantischer Charakter, deren sonstige durch Grösse und Bewohnerzahl bedingte Verhältnisse sie in jeder Hinsicht für seine Zwecke geeignet erscheinen liessen. Den Theaterbau hoffte er durch freiwillige Beisteuern seiner Freunde errichten, für die Aufführung auf die Ergebenheit und theilweise Opferwilligkeit der deutschen Musiker und Sänger rechnen zu dürfen.

Nur sehr wenigen seiner Freunde machte er schon jetzt ausführlichere Mittheilungen über seine Absichten. Von ihnen erfasste der jüngste, der ungemein begabte und energische Karl Tausig, die Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe. Er, der in den letzten Jahren mehr als je die Gesellschaft gemieden und sich fast scheu von ihr zurückzog, hatte stets die Menschen gesucht, sobald es galt, für Wagner zu wirken, und dies jederzeit mit einer Wärme gethan, die etwas Hinreissendes auch für den Widerstrebendsten

hatte. Sein gesellschaftlicher Kreis in Berlin war, seiner Eigenart entsprechend, eng begrenzt; vor Allem fand er im Hause des königl. preussischen Hausministers von Schleinitz »jene sympathische Aufnahme und jene immer gleiche Theilnahme, deren seine tüchtige, aber reizbare Natur bedurfte.« Mit der Dame des Hauses, als einer vorzüglich gestellten, tief ernstlich der Wagner'schen Kunst zugethanen Gönnerin entwarf er den Plan, die nöthige Anzahl Patrone für die Unternehmung des Meisters zu werben, um die für den Bau eines provisorischen Theaters, für eine vorzügliche Einrichtung der Bühne und Herstellung einer vollendet edlen Scenerie, sowie für die Entschädigung der zu den Aufführungen selbst herbeizuziehenden, ausgewählten Künstlerpersonale, unerlässliche Summe von dreimal hundert tausend Thalern durch Patronats-Antheile von je dreihundert Thalern, dem Meister zur Verfügung stellen zu können. Tausig's hierüber gemachte Vorschläge fanden bei Wagner ein williges Gehör, da sie im Wesentlichen mit seinen eigenen Ansichten darüber, wie der von ihm anzusprechenden Theilnahme seiner Freunde eine feste Form zu geben sei, genau übereinstimmten.

Eine schöne und in dem Vertrauen auf den hingebendsten und bewährtesten Eifer wohlbegründete Aussicht auf die endliche Erreichung seines Lebenszieles beseelte jetzt den Künstler, und wir sehen ihn gegen das Ende des Jahres 1870 in voller Thätigkeit, nach allen Seiten hin das Neue vorzubereiten und mit dem Alten abzuschliessen, Beziehungen anzuknüpfen und zu befestigen. So fasste er den Plan einer Redaction seiner bisher in Zeitschriften und Broschüren zerstreuten und zersplitterten literarischen Erzeugnisse zu einer Gesammtherausgabe, einer Arbeit, die ihn im Laufe der nächsten zwei Jahre neben all' den anderen im unmittelbaren Interesse seiner grossen Unternehmung stehenden Bemühungen beschäftigte. In der Anordnung dieser Schriften wollte er nach seinen eigenen Worten kein ästhetisches System, sondern, indem er dieselben chronologisch auf einander folgen liess und über sie und seine Dichtungen somit eine Art von Tagebuch führte, die »aufgezeichnete Lebensthätigkeit

eines Künstlers« geben, der »in seiner Kunst selbst — über das Schema hinweg — das Leben suchte.« Diese, in neun starken Bänden erfolgende, Sammlung seiner »Schriften und Dichtungen« setzte ihn mit dem Leipziger Verlagsbuchhändler E. W. Fritzsch in Verbindung, bei welchem soeben auch seine Schrift über »Beethoven« erschienen war.*) Der ihm bereits seit Beginn des laufenden Jahres von dem Herausgeber des »Musikalischen Wochenblattes« bewiesene Eifer in Concentrirung der seinen Werken und Tendenzen ergebenen journalistischen Kräfte bewog den Meister dazu, auch zu dem genannten Organ in unmittelbare Beziehung zu treten. Dies geschah durch einen kleinen Beitrag, in welchem er zugleich einem gediegenen und wohlmeinenden Musiker für die ihm durch Uebersendung seiner gründlichen Abhandlung über das »Musikalisch-Schöne« des Herrn Hanslick in Wien seinen öffentlichen Dank entrichtete.**) Bereits verweist auch dieser Brief auf die bald auszuführende Absicht einer eingehenden Besprechung der »Bestimmung der Oper«, zu welcher soeben die Gedanken in dem Künstler reifen mochten. Diese Abhandlung war ihrerseits dazu bestimmt, den Text zu einem Vortrag zu bilden, mit welchem er diejenigen Berliner musikalischen Kreise, die ihm durch seine Wahl zum auswärtigen Mitgliede der kgl. Akademie der Künste ihr Vertrauen bewiesen, für sein grosses Vorhaben anregen wollte. Schon zu Anfang des Jahres war von Wagner an diese Akademie ein Schreiben gerichtet worden, worin er seine Absicht aussprach, im Frühjahr in Berlin einzutreffen, um sich als ihr Glied zu bethätigen. Diese Absicht war seitdem von ihm keineswegs aufgegeben, sondern sollte nur ein Jahr später zur Ausführung gelangen, als er es sich ursprünglich vorgesetzt hatte.

---

*) Bis zum December 1870 war von derselben die zweite Auflage nöthig geworden. In englischer Uebersetzung von Albert R. Parsons erlebte dieselbe in Amerika (Benham Brothers, Indianopolis) bis zum Jahre 1874 drei Auflagen.

**) »An Herrn F. Stade, Dr. phil.« datirt »Luzern, am Sylvesterabend 1870«, M. Wbl. 1871, No. 3.

Die erhabenen Vorgänge, welche die ersten Schritte des Künstlers in seiner grossen Sache begleiteten, waren wohl geeignet, ihm die glückverheissendste Vorbedeutung zu gewähren. Schlag auf Schlag waren sich die Siege der deutschen Waffen gefolgt, auf den Tag von Sedan die Belagerung von Paris, und am 30. November 1870 hatte derselbe König, welchem Wagner den huldvollsten und von wahrem Freundeseifer zeugenden Schutz für seine Kunst verdankte, aus eben dem Staate, in welchem der deutschen Einheit durch das Gebahren der altbayrischen und ultramontanen Partei die anscheinend unübersteiglichsten Hindernisse in den Weg gelegt waren, durch sein Rundschreiben an die deutschen Fürsten und Regierungen der freien Städte die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreiches beantragt, mit der Aufforderung, die neue deutsche Kaiserkrone dem Könige von Preussen darzubringen. Der Göttertag war im Anbruch begriffen, seine ersten Strahlen verjagten das Dunkel und vergoldeten weithin das Firmament. Alle Kundgebungen Wagner's aus jener Zeit beweisen, wie dieses Aufleuchten des deutschen Geistes auch ihn mit Wärme erfüllte. Das »Königswort, dem Deutschland neu erstand«, wen sollte es auch inniger berühren, als den Schöpfer des Nibelungenringes, dessen bitterstes Leiden von je die Undeutschheit der Deutschen gewesen?

»Schuf es dem Volke Siegsgewinn,
»mir gab das Wort Vergessen:
»vergraben durft' ich manchen Schmerz,
»der lange mir genagt das Herz,
»das Leid, das mich besessen.
»blickt' ich auf Deutschland's Schmach dahin!«

konnte der Künstler von sich sagen, der sein ganzes Leben lang unermüdlich auf die künstlerische Neugeburt seines Volkes gearbeitet, und dem nun als Vorbotin der Erfüllung seiner Ziele die grosse nationale Erhebung zu staatlicher Einigung entgegentrat. Von ernster Freudigkeit ist das schöne Gedicht: »An das deutsche Heer von Paris« aus dem Januar 1871 erfüllt. Verstummt sei der deutsche Dichterwald; in ernstem Schweigen schlage das deutsche Heer seine

Schlachten, seine unerhörten Thaten selbst aber seien das Lied, welches ihm zum Ruhme erklinge. Denn:

»So heisst das Lied
»vom Siege-Fried,
»von deutschen Heeres That gedichtet:
»Der Kaiser naht: in Frieden sei gerichtet!«

Am vollsten und hinreissendsten aber klingen der Stolz und die Freude des Meisters an der wiedererstandenen deutschen Herrlichkeit aus den schneidigen und starken Tönen des um die gleiche Zeit entstandenen Kaisermarsches hervor.

Dem März 1871 gehört die Flugschrift »Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: Der Ring des Nibelungen« an. Sie war der erste Schritt, den sein Plan an die Oeffentlichkeit that. In dieser »Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst« präcisirt Wagner noch einmal den Charakter der von ihm gewollten Institution: »Sie soll zunächst nichts Anderes bieten, als den örtlich fixirten periodischen Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Uebungen und Ausführungen in einem höheren deutschen Originalstile ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigung nicht ermöglicht werden können.« Hierzu wende er sich an die thätige Unterstützung wirklicher Freunde seiner Kunst und Kunsttendenzen, indem er ihnen die Darreichung ihrer Mithülfe anempfehle. Diese fordere er demnach förmlich auf, durch Anmeldung ihrer seinem Unternehmen förderlich gewogenen Gesinnung sich ihm namhaft machen zu wollen, damit ihnen das Mittel angezeigt werden könne, welches sie in einem Vereine Gleichgesinnter zu Förderern und Beiwohnern der vorzubereitenden Aufführungen machen solle. Um die gleiche Zeit erschien als besondere Broschüre die Abhandlung: »Ueber die Bestimmung der Oper.« In ihrem Vorwort spricht sich eine wahre Sehnsucht aus, doch endlich einmal von den Gebildeten seines Volkes und seiner Zeit verstanden zu werden, da er sich doch immer noch »wie ein monologisirender einsamer Wanderer vorkommen müsse, der

etwa nur von den Fröschen unserer Theaterrecensionssümpfe angequackt würde.« Auch diese inhaltsvolle und ernste Schrift sollte nicht »als ein Bemühen des Verfassers aufgenommen werden, etwa auf dem Felde der Theorie an sich Beachtenswerthes zu leisten, sondern als ein letzter Versuch, für seine Anstrengungen auf dem Gebiete der künstlerischen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen.«

Gleichzeitig mit diesen seinen beiden literarischen Vorläufern und Abgesandten bereitete sich nun aber auch Wagner selbst dazu vor, nach jahrelanger Zurückgezogenheit unter den Schweizer Bergen, wieder einmal als Gast an die Oeffentlichkeit des Vaterlandes zu treten. Ihn bestimmte zu diesem Besuche eine zwiefache Absicht: die Besichtigung des von ihm für den Bau seines Theaters ins Auge gefassten Ortes, des kleinen Bayreuth, und, auf besondere wiederholte Einladung, die persönliche Anknüpfung so mancher Beziehungen in der Hauptstadt des neuen deutschen Reiches. Wohl war es ein hoher Moment, in welchem er diesen wichtigen Schritt unternahm. Wenn je, so konnte er in dieser Stunde auf sympathische Regungen in seinem Volke rechnen. Die geschäftige Fama eilte ihm voraus; fast ungläubig nahmen die Freunde des Meisters allenthalben die freudige Kunde seines Kommens entgegen.

Mitte April verliess Wagner in Begleitung seiner Gattin Luzern. Am 17. Nachmittags traf er still und unbemerkt in dem oberfränkischen Städtchen am rothen Main ein, welches das nächste Ziel seiner Fahrt bildete. Die gastliche »Sonne« war in demselben das erste Obdach des Meisters. Noch trat er in keine unmittelbare Beziehung zu den bürgerlichen Behörden der Stadt, doch fand er im privaten Verkehr mit den Vertretern derselben die entgegenkommendsten Sympathieen für seine Absicht. Das berühmte markgräfliche Opernhaus für seine Zwecke zu benutzen, musste er freilich beim Gewahrwerden seiner inneren Construction sofort aufgeben. Dennoch entsprach die ganze Eigenthümlichkeit des sinnigen Städtchens mit seinen traulichen, sanft an- und absteigenden Strassen, seinen rings umgebenden waldigen Höhenzügen,

all seinen Wünschen eben so sehr, wie ihn das freundliche und vertrauensvolle Willkommen erfreute, welches ihm hier von wackeren und treuherzigen Männern zu Theil ward. Am Donnerstag den 20. reiste er weiter, nachdem er sich leider noch kurz vor der Abfahrt eine ziemlich starke Erkältung zugezogen. Sein Weg führte ihn zunächst nach Leipzig.

Nachdem sich hier schon seit mehreren Wochen immer glaubwürdiger die Nachricht verbreitet, der Künstler werde sich auf der Durchreise nach Berlin einige Tage in seiner Geburtsstadt aufhalten, die er seit bald zehn Jahren nicht wiedergesehen, kam der Erwartete am 21. April früh von Bayreuth aus ziemlich unwohl auf dem Leipziger Bahnhofe an, wo er seine Leipziger Freunde und Verwandten zu freundlicher Bewillkommnung versammelt fand. Hatte doch selbst der Besitzer des Hôtel de Prusse am Rossplatze, Louis Kraft, für den erlauchten Gast als »König im Reiche der Töne« das durch den Aufenthalt vieler »hoher und höchster« Personen (z. B. den Vater des Kaisers Wilhelm) berühmte sogenannte Königszimmer geräumt und geschmackvoll decorirt. Treppen und Vorsäle waren, wie für den Empfang einer fürstlichen Persönlichkeit, reich mit Lorbeerbäumen, Blumen, Guirlanden und sinnreichen Beziehungen geschmückt. Ueber der Thür, die zu den von dem Meister zu bewohnenden Gemächern führte, war in deutlicher Schrift das Thema aus den Meistersingern: »Lenzesgebot, die süsse Noth« angebracht, und im Zimmer selbst empfing ihn ein Begrüssungsgedicht. Um 12 Uhr begab sich Wagner, einer Einladung des Kapellmeisters Gustav Schmidt folgend, in das neue Stadttheater, wo der Kaisermarsch probirt werden sollte und eine überraschende Bewillkommnung seiner harrte. Das grosse Haus war völlig dunkel. Im Parquet hatten sich zahlreiche Verehrer eingefunden, die Musiker sich im Orchester versammelt, vis-à-vis auf dem Mittelbalcon die das Publikum repräsentirenden Sänger für den Schlusschor placirt. Die Rampe war heruntergelassen, der gewöhnliche Beleuchtungsapparat während der Proben bei Seite geschafft und somit auch die Bühne in nächtiges Dunkel

gehüllt. Im Augenblicke, wo Wagner, vom Kapellmeister Schmidt geführt, auf der Bühne erschien, Tageshelle im ganzen Hause. Die Häupter der Anwesenden entblössen sich, ein rauschender Tusch mit Pauken und Trompeten erwidert die Vorstellung des Künstlers durch seinen Begleiter. Mit freundlichen Worten dankte Wagner dem Orchester und sprach seine Freude aus, seine neueste Composition, die er noch nicht vom Orchester gehört habe, zum ersten Male von so vorzüglichen Musikern hören zu sollen. Während der nun beginnenden Probe blieb er anfangs ruhig auf seinem Stuhle, indem er blos mit den Händen und dem Kopfe die Bewegung des Rhythmus markirte. Bald aber selbst durch das Feuer der Composition hingerissen, griff er trotz seines Unwohlseins thätig in die Direction ein. Er bezeichnete die Aufstellung des Orchesters, dessen Leistungen er sonst in hohem Grade anerkannte, als die grundfalsche der guten alten deutschen Orchester, wo Streichinstrumente und Bläser von einander gesondert in zwei getrennten Gruppen sitzen. Dann dirigirte er die Wiederholung des Marsches und elektrisirte Alles durch seine eminente und geniale Führung, während das Orchester, hierdurch unwillkürlich fortgerissen, sich selbst übertraf.

Am 25. April reiste Wagner nach Dresden und Berlin weiter.*) Um 10 Uhr Abends traf er in der neuen Reichshauptstadt ein. Da der Tag seiner Ankunft im Publikum nicht bekannt geworden war, empfingen ihn am Bahnhof nur wenige Freunde. Indess wurde von der Stunde an, wo die Kunde von seiner Anwesenheit sich verbreitete, seine Wohnung im Hôtel de Parc nicht mehr leer von Besuchern, die ihm in jeder Form ihre Huldigungen darbrachten. Die wenigen Male, wo er sich in grösserer Versammlung zeigte, wurden vom

*) Die gute Aufnahme, welche der Meister während seines Leipziger Aufenthaltes im Hôtel de Prusse erfuhr, liess die humoristischen Verse mit Begleitung entstehen, die sich als »Kraft-Liedchen« in Müller von der Werra's Allg. Reichscommersbuch für deutsche Studenten finden.

Publikum mit Eifer benutzt, den grossen und in Berlin noch so vielfach angefochtenen Mann von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Besonders aber bot unter den Freunden des Meisters Karl Tausig Alles auf, um seinen Berliner Aufenthalt zu einem freundlichen zu gestalten.

Die erste Bethätigung Wagner's in Berlin war, am Freitag den 28. April Abends, sein in der Plenarversammlung der Akademie der Künste gehaltener Vortrag. Tags darauf, den 29., vereinigte der grosse Saal des Hôtel de Rome gegen hundert und zwanzig Personen zu einem dem Dichtercomponisten gegebenen Festmahl. Ein dreimaliger donnernder Hochruf ertönte, als Wagner, geführt vom Kapellmeister Eckert, im Saale erschien. Während des Mahles ward dem Musiktheoretiker und Tonkünstler Wilhelm Tappert die Ehre zu Theil, dem Meister die ersten öffentlichen Begrüssungsworte in Berlin zuzurufen; in demselben Berlin, das sich bei seinem letzten dortigen Aufenthalte so fremd, kalt und gleichgültig gegen ihn verhalten und in welchem er sich nun abwesend so viele Freunde und Anhänger seiner Sache erworben, dass der Redner nach einem Rückblick auf die harten Kämpfe der Vergangenheit, den festlichen Tag als den Anfang einer besseren Zeit begrüssen und die Hoffnung aussprechen konnte, die dauernde Versöhnung aller gegnerischen Elemente werde sich mitten aus dem Centrum des neuen Deutschlands vollziehen. Der Begrüsste erwiderte in schlichter kräftiger Weise, indem er, an die Worte des Vorredners anknüpfend, erklärte, wie er von der Musik nur Wahrheit des Ausdruckes verlange. Von einer erhabenen Kunst sei dieselbe zu einer blos wohlgefälligen herabgesunken; sei sie die wirklich erhabene, so habe sie mit dem blossen Wohlklang nichts zu thun. Der deutsche Geist verhalte sich zur Musik, wie zur Religion, er verlange Wahrheit, nicht schöne Formen. Wie die Reformation die Religion der Deutschen tiefer und fester begründet habe, indem sie das Christenthum von wälschen Banden befreite, müsse auch der Musik das Nationale erhalten bleiben, das Tiefe nämlich und das Erhabene. Dieses Ziel sei es, wozu sein Bestreben ihn von jeher getragen.

Aus seiner langjährigen Zurückgezogenheit jetzt nach Deutschland zurückkehrend, nehme er es als ein glückverheissendes Zeichen, dass eine so grosse Menge von Freunden das Streben seines Daseins anerkenne. Bald nach Mitternacht schied der Meister, freudig bewegt durch den festlichen Empfang, aus der Gesellschaft.

Einen noch grösseren Kreis von Verehrern führte die Feier zusammen, welche der Verein Berliner Musiker Wagner am darauf folgenden Sonntag den 30. April Mittags im Saale der Singakademie veranstaltete. Das über hundert Mann starke Orchester, unter Leitung des Prof. Stern und Thadewaldt, bestand zum grössten Theile aus der Symphoniekapelle, welche durch eine bedeutende Anzahl anderer Mitglieder verstärkt war. Das Publikum bildeten geladene Zuhörer, kein Platz des Hauses war leer geblieben, dagegen wurde die Zahl der wegen Raummangel unberücksichtigt gebliebenen Meldungen auf viertausend angegeben. Der gefüllte Saal machte nicht mehr den Eindruck einer Privatfeierlichkeit, wie sie der Künstler erwartet. Als er mit seiner Gattin um zwölf Uhr erschien, stimmte das Orchester dreimaligen Tusch an, alle Anwesenden erhoben sich von ihren Sitzen und fielen mit lauten grüssenden Zurufen ein. Dann sprach die Nichte des Gefeierten, Frau Johanna Wagner, den von Dohm gedichteten Prolog und überreichte ihm einen Lorbeerkranz. Das Orchester begann unter Leitung Stern's mit der Faustouvertüre, und liess zum Schlusse den Tannhäusermarsch unter Leitung des Musikdirector Thadewaldt folgen. Wagner erhob sich und dankte bewegt mit kurzen Worten dem Orchester, welches ihm, dem bisher abgeschlossen Lebenden, die seltene Freude bereite, von wirklichen Künstlern gefeiert zu werden. Als er darauf selbst den Tactstab ergriff, um die Faustouvertüre noch einmal zu dirigiren, hatten die Zuhörer Gelegenheit, die seltene Gewalt zu beobachten, mit der er das Orchester zu führen und zu beherrschen wusste. Es schien zwischen ihm und den Spielenden eine magnetische Verbindung zu entstehen und das eben gehörte Tonstück wurde plötzlich wie durch höhere Eingebung das grossartige Gemälde tiefer Schwermuth,

finsteren Grolles, verzweifelten Lebensüberdrusses und heiliger Sehnsucht nach dem Ideal. Alle Dissonanzen des Werkes erschienen plötzlich in milderem Lichte, das scheinbar Crasse, Zerrissene war zu einem charaktervoll prägnanten Bilde umgewandelt. Seine Leitung zeigte den Musiker allerersten Ranges, das Genie, wenn möglich mit noch überzeugenderer Evidenz, als das grosse Werk selber, das er dirigirte. Zum Schlusse dankte Wagner den Anwesenden noch einmal in herzgewinnendster Weise für die ihm kundgegebenen Sympathieen und hob hervor, er müsse ja der allerglücklichste Mensch sein, wenn er so Viele seine Freunde nennen könnte. Um einen tiefeingedrungenen Eindruck reicher verliess die Versammlung den Saal.

Die folgenden Tage verflossen dem Künstler unter mannigfacher, sich drängender Thätigkeit für sein grosses Vorhaben. Die Ausführung des Planes für das zu errichtende Theater auf Grund des Semper'schen Entwurfes sollte dem kgl. Hofbauinspector Wilhelm Neumann übertragen werden. Mit ihm fanden schon jetzt die ersten persönlichen Berathungen statt. Im Hause des Ministers von Schleinitz hielt Wagner auch vor einem ausgewählten Publikum eine Abendvorlesung über den gleichen Gegenstand. Wie sich gleichzeitig das ganze junge musikalische Berlin, Tonkünstler und Literaten, um den Meister schaarte, war auch zu seiner Freude manch wichtiges und vielversprechendes Unternehmen im Gange. So die in Aussicht genommene Begründung einer vorzüglichen, hundert Instrumente starken Orchestergesellschaft, die, mit namhaften materiellen Mitteln ins Werk gesetzt, von Tausig dirigirt und von einem, nach dem Namen des Meisters »Wagneriana« benannten Verein unterstützt werden sollte. In manchen musikalischen und aussermusikalischen Kreisen trug in jenen bewegten Tagen, wo der Name des Künstlers in Aller Munde war, noch eine besondere Frage nicht wenig zur Steigerung der allgemeinen Erregung bei. Theils in Hoffnung auf den daraus zu erhoffenden regenerirenden Einfluss auf die künstlerischen Zustände der Reichshauptstadt, theils, von anderer Seite her, mit ängstlicher Scheu,

erörterte man, ob als Abschluss aller dem Componisten schon erwiesenen und noch bevorstehenden Ehrenbezeigungen, seine Ernennung zum preussischen »General-Musikdirector« zu gewärtigen sei. In diesem Sinne meinte man sich selbst an vergangene Dinge, wie an die Pensionirung der beiden kgl. Kapellmeister erinnern und diese nur als das Vorspiel des noch Kommenden ansehen zu müssen. Den Künstler selbst gingen solche Gerüchte wenig an. Wenn man gar ihm selbst auf die genannte Würde zielende Wünsche zuschrieb, so geschah dies ohne jeden Grund und nur zum Beweise, wie wenig richtig man den Zweck seiner Anwesenheit in Berlin begriff. Wohl aber entsprach es seinem eigenen Verlangen, bei dieser Gelegenheit einen nachdrücklichen Eindruck in der Berliner Bevölkerung zu hinterlassen, dass ihm der Anlass geboten wurde, vor einem weiteren Publikum ein grosses Orchesterconcert zum Besten des »König-Wilhelm-Vereins« zu dirigiren. Die energische Anregung hierzu ging von seiner thatbereiten Gönnerin, Frau von Schleinitz, aus. Dass übrigens ein Schritt zu Gunsten Wagner's nicht erfolgen könne, ohne einige officielle Kunstbeamte zu »beleidigen«, sollte sich auch diesmal wieder bewähren; wie ein wunderliches Verhängniss, das von je über jeder Vornahme des ausserordentlichen Künstlers waltete. Weil die für das Zustandekommen des Concertes erforderliche schnelle Bewilligung des kgl. Opernhauses ohne sein Wissen geschehen, soll der General-Intendant grollend — wie verlautete, nach vergeblich eingereichter Demission! — eiligst nach Leipzig abgereist sein, um während des Ereignisses wenigstens nicht in Berlin zu weilen.*) Dieselbe Kürze der dem Berliner Aufenthalte des Meisters zugemessenen Frist, welche nach einer Richtung hin so unliebsame Folgen hatte, beschränkte auch die Zahl der abzuhaltenden Proben auf nur drei. In der

*) In wie entgegengesetzten Richtungen der Meister seine Feinde zu suchen hatte, bewies daneben ein Inserat der »Volkszeitung«, laut dessen Theilnehmer für ein ihm zu bringendes »Pereat!« um Abgabe ihrer Adressen ersucht wurden.

ersten wurden die C-Moll-Symphonie Beethoven's und der für Orchester und Chor neue Kaisermarsch, in der zweiten das (erste) Finale aus Lohengrin und das ganz neue Walküren-Fragment (Feuerzauber) probirt, in der dritten Einzelnes wiederholt. Keine derselben dauerte über zwei Stunden, obgleich die vorzutragenden Tonstücke von Grund aus neu studirt wurden. In der Symphonie beseitigte Wagner auch mehrere — durch die Mängel der früheren Hörner in die Beethoven'sche Partitur gekommene — Uebelstände. So liess er die Einführungsstelle des zweiten Themas im ersten Satz, wo dieses wieder in C-Dur auftritt, anstatt durch Fagotte, durch Ventilhörner ausführen.

Schon in der Generalprobe am Vormittag des 5. Mai, welche das kgl. Opernhaus ebenfalls fast ganz gefüllt hatte, gewahrte man eine Veränderung auf der Bühne. Auf Wagner's Anweisung war der Bühnenraum, wo das auf hundert und zwanzig Mann verstärkte Orchester inmitten des durch einen Theil des Stern'schen Vereins vermehrten Theaterchors aufgestellt war, durch feste Seiten- und Hinterwände in eine geschlossene Halle umgewandelt. Durch diese Vorrichtung und Aufstellung wurde eine Schönheit der Klangwirkung erzielt, überraschend und ganz dazu angethan, die Erwartungen für den Abend noch zu steigern.

Der Concertabend selbst fand das ganze Haus, sogar den Orchesterraum mit inbegriffen, bis zum letzten Platze gefüllt und in festlichem Schmucke strahlend. Der Kaiser, die Kaiserin und eine auserlesene Zuhörerschaft waren versammelt; eine feierliche und grosse Stimmung bemächtigte sich schon im Voraus der Gemüther. Als der Meister erschien, um sich an die Spitze seiner Truppen zu stellen, wurde er mit lautem Beifall begrüsst. Das Concert begann mit dem Kaisermarsch, den das Publikum mit lebhaftem, anhaltendem Applaus aufnahm. In der C-Moll-Symphonie, deren Ausführung unter strengem Festhalten der vorgeschriebenen Tempi durch die genialen Nüancirungen Wagner's, die selbst den Fermaten thematische Bedeutung verliehen, wahrhaft elektrisirte, wuchs der Beifall von Satz zu Satz und steigerte

sich am Schlusse zu stürmischem Hervorruf. Als das Lohengrin-Vorspiel begann, schien ein übernatürlicher Hauch durch das Haus zu wehen. Die letzten Töne verhallten und ein Sturm des Entzückens brach los. Hunderte von Bouquets und Kränzen fielen zu des Meisters Füssen nieder, während dieser, sich stumm verbeugend, äusserlich ruhig dastand und nur in der etwas gesenkten Haltung des Hauptes die innere Erregung sich ausdrückte, die ihn bewegen mochte. Der zweite Theil des Concertes begann mit dem Feuerzauber, der nach dem stimmungsvollen Vortrag des von Betz ausgeführten Abschiedsgesanges Wotan's die grösste Wirkung erzielte, und schloss mit dem Lohengrinfinale. Als dann wieder ein Blumen- und Lorbeerregen den Meister überschüttete und das Publikum mit lauten Acclamationen den Kaisermarsch verlangte, entschloss er sich nach einigem Zögern dazu und endete somit den für Berlin so bedeutungsvollen Abend.

Sein Abschied hinterliess in all seinen Freunden eine fühlbare Leere, besonders aber in Tausig, der im Verkehr mit Wagner sich für alle Bemühungen reichlich belohnt sah. Doch auch im ganzen übrigen Berlin war der Eindruck ein nachhaltiger und bedeutsamer, wie bisher immer, wo der Künstler selbst ins Feld getreten und Neid und Eifersucht sich bei seinem Erscheinen in Bewunderung oder wenigstens in Schweigen zurückziehen mussten. Die ihm gewordene stürmische Anerkennung rührte augenscheinlich nicht von einzelnen Verehrern her, sondern war der Ausdruck des ungekünstelten Enthusiasmus der Allgemeinheit. Die Norddeutsche Allg. Zeitung brachte deshalb in ihrem redactionellen Theil die folgende Danksagung: »Der König-Wilhelm-Verein hat mit vollstem Rechte Ihrer Excellenz der Frau Minister von Schleinitz für das von ihr bei Anwesenheit des Herrn Wagner herbeigeführte Concert seinen aufrichtigen Dank ausgesprochen. Sei es aber auch uns vergönnt, dem Herrn Richard Wagner unseren Dank für das Concert am 5. Mai auszusprechen. Wir danken ihm im Namen von ganz Berlin. Im Namen von ganz Berlin — sagen wir absichtlich. Freund und Feind müssen dem trefflichen Componisten dankbar sein für

seine Direction, wie sie fast einzig dasteht. Ein Feldherr führt seine Schaaren nicht bewunderungswürdiger zum Siege, wie er die kgl. Kapelle bei der Aufführung der Beethoven'schen Symphonie geführt hat. Für diese Aufführung ist Berlin dankbar, muss es seinen Dank aussprechen. Dem Componisten und Dirigenten Richard Wagner, der so bereit war, sein Concert zum Besten des König-Wilhelm-Vereins zu geben, Dank, lauten Dank von Seiten Berlin's! Alle Verehrer und Bewunderer Richard Wagner's.« *)

Bereits am 8. Mai finden wir Wagner wieder in Leipzig, welches er nach fünftägigem Aufenthalt verliess, um sich von hier aus nach Darmstadt zu begeben und daselbst mit dem Hoftheater-Maschinenmeister Brand in Betreff der scenischen Einrichtung des Bayreuther Theaters persönliche Conferenz zu halten. Dann kehrte er nach Luzern zurück, wo er nach genau vierwöchentlicher Abwesenheit eintraf. Nicht zur Erholung freilich, sondern zum energischen Ergreifen aller Massnahmen für die Vorbereitung seines Unternehmens. Während er, im Juli 1871, das Vorwort zur Gesammtherausgabe seiner Schriften und Dichtungen unterzeichnete, und soeben mit dem Klavierauszuge des Siegfried (die Walküre war schon 1865 erschienen) der dritte Theil des Nibelungenwerkes zur Ausgabe gelangte, traten auch bereits die Einzelheiten des Aufführungsplanes an die Oeffentlichkeit, und machten die Runde durch sämmtliche Organe derselben.

Da traf des Meisters Hoffnungen mitten im ersten Beginne ein harter Schlag. Es war der alle Welt erschütternde, plötzliche Tod Karl Tausig's, nachdem er kaum den Weg der

---

*) Aehnlich äusserte sich die N. Berl. Musikzeitung: »Wir wissen in der That nicht, durch welche Worte wir unseren Dank und unsere Bewunderung für solche Interpretation ausdrücken sollen, wie sie Richard Wagner Beethoven's Werk zu Theil werden liess. Wir haben eine annähernd ähnliche, so vollkommen durchgeistigte Orchesterleitung überhaupt noch nie gehört, Grund genug, auch unsererseits mit einzustimmen in den Jubel, den das begeisterte Auditorium dem Dirigenten entgegenbrachte.«

von ihm sich selbst vorgezeichneten Wirksamkeit betreten. So war einst Schnorr dahingegangen, da Wagner eben die höchsten Erwartungen auf seine herrliche Kraft gesetzt. In seinem noch nicht vollendeten dreissigsten Lebensjahre ereilte nun auch diesen jugendlich begeisterten Freund in der Blüthe der Jahre, in der Fülle künstlerischer Kraft, nach kurzer Krankheit das Geschick. Er starb am 17. Juli in Leipzig, wohin er sich zur Begrüssung Franz Liszt's begeben; Freunde, die von Berlin herbeigeeilt waren, empfingen seine irdische Hülle und geleiteten sie zurück nach der Stätte seiner Wirksamkeit. Dort bettete man ihn am 21. Juli unter den Klängen des Beethoven'schen Trauermarsches, von Donner und Blitzen begleitet, in sein frühes Grab. In ihm verlor Wagner einen treuen und aufopfernden Freund, das Bayreuther Unternehmen einen seiner wärmsten und thatkräftigsten Förderer.

Unerschütterlich wirkte der empfindlich geschmälerte Freundeskreis im Sinne des Dahingeschiedenen fort. Unter den ermuthigenden Zuschriften, welche Wagner auf seine »Mittheilung und Aufforderung an die Freunde seiner Kunst« zu Theil geworden waren, befand sich auch die Anfrage des, dem Meister bis dahin persönlich unbekannten, von uns bereits genannten, Mannheimers Emil Heckel: was in erster Linie zu thun sei, um auch dem unbemittelten Theil des Publikums die Möglichkeit zur Betheiligung am Zustandekommen der Unternehmung zu gewähren. Es hatte Wagner zunächst noch fern gelegen, der Thätigkeit seiner Freunde irgend welche gesellschaftliche Organisation zu geben; er hatte sich den Einfluss derselben lediglich in der Benutzung einer ausgebreiteten Bekanntschaft mit Gleichgesinnten vorgestellt, und in der Person des Weimarischen Hoftheater-Intendanten Baron von Loën, einen ausgezeichneten Freund in weiteren Kreisen als Denjenigen bezeichnet, an welchen fernere Anmeldungen, sowie Nachfragen um Auskunft zu richten seien. Heckel war der Erste, der in Verbindung mit energischen gleichgesinnten Genossen einen organisirten »Richard-Wagner-Verein« zur Förderung der Bayreuther Idee

ins Leben rief. Sein Beispiel fand allenthalben Nachahmung. Bald regte es sich von allen Seiten, in allen deutschen Städten in gleichem Sinne, auch das Ausland blieb nicht zurück. Der Anstoss war gegeben und wirkte nach, soweit die Werke Richard Wagner's sich Theilnahme erobert und Herzen gewonnen hatten.

X.

Mannheim.

Vorbereitungen. Nachrichten aus Bologna. Anfrage in Bayreuth. Städtewettstreit. Bericht an den Wagnerverein. Bayreuth. Mannheim. Bauplatzangelegenheit. Reisen. Veranstaltungen zur Grundsteinlegung.

Mit inniger Freude gewahrte der Meister den rührigen Eifer, der von überallher seiner Sache entgegenkam. Allerdings begann nun erst der Kampf mit den zahlreichsten in den gegebenen Zuständen tief begründeten Hindernissen, vor allen Dingen mit der Theilnahmlosigkeit und Velleität der Tagespresse, ja mit dem Hohn und Spott der »Gegner«, die durch eine nach Decennien zählende Opposition das Misstrauen des deutschen Publikums gegen jedes Unternehmen seines grössten Künstlers zu wecken und zu unterhalten gewusst und demselben auch jetzt unablässig neue Nahrung zuzuführen bestrebt waren. Was die Kämpfe und Anstrengungen der nun folgenden Zeit für Wagner und seine Freunde waren, hat Einer, dem darüber ein Urtheil zugestanden werden darf, schöner gesagt, als wir es vermöchten: für die Letzteren »ein Vorgenuss, ein Vorausleben der höchsten Art, durch welches sie weit über ihre Spanne Zeit sich beseligt, beseligend und fruchtbar wussten, für Wagner selbst eine Verfinsterung von Mühsal, Sorge, Nachdenken, Gram, ein erneutes Wüthen der feindseligen Elemente, aber Alles

überstrahlt von dem Sterne der selbstlosen Treue, und, in diesem Lichte, zu einem unsäglichen Glücke umgewandelt!« *) Was vermochte alle Lauheit und Gehässigkeit gegen ein begeistertes redliches Wollen und ein festes Beharren in allen Mühsalen, unter denen hier eine Welt aus dem Nichts zu schaffen war?

Nicht genug kann die grossartige Aufopferung gewürdigt werden, mit welcher der Meister im Laufe der nächsten Jahre, während er noch an der Vollendung seines Werkes arbeiten musste, sich neben allen anderen Bemühungen, Reisen, Correspondenzen auch noch der Leitung von Concerten zu Gunsten seines Unternehmens, an den verschiedensten Orten Deutschlands unterzog. Schon das Statut des ersten deutschen Wagnervereins zu Mannheim enthielt einen Punkt, wonach auf eine solche Unterstützung von Seiten Wagner's gerechnet wurde. Der Verein setzte sich als eines seiner Ziele die Veranlassung des Dichtercomponisten zur Uebernahme der Direction eines der im Vereinsinteresse zu gebenden Concerte. Nicht anders war es an den übrigen Orten, wo Wagnervereine begründet wurden, so z. B. in Wien, welches in der Vereinigung seiner ernstlich gesinnten »Wagnerfreunde« gleich auf Mannheim gefolgt war. Die von hier aus an den Meister gerichtete Bitte fand ihn willig, auch in der Donaustadt binnen kürzester Frist zwei »wohlpräparirte« grosse Concerte zu dirigiren.

Bei alledem erübrigte Wagner noch Musse zu gelegentlichen journalistischen Mittheilungen. Im November brachte das »Musikalische Wochenblatt« einen neuen Beitrag des Künstlers in dessen »Erinnerungen an Auber.« Veranlasst waren dieselben durch den vor Kurzem (am 13. Mai) erfolgten Tod des französischen Componisten. So hatte ihn zwei Jahre früher der Hingang Rossini's zu jenen liebenswürdigen »Erinnerungen« an den italienischen Altmeister und musikalischen Antipoden bewogen, welche damals die

*) Siehe abermals Friedrich Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen, IV, p. 67.

Augsburger Allgemeine Zeitung gebracht. Was Richard Wagner seitdem davor zurückschreckte, sich bei ähnlicher Gelegenheit wieder in der Augsburgerin oder einer ihrer angesehenen Colleginnen vernehmen zu lassen, hatte er kurz zuvor in seinem offenen Briefe an Dr. Stade ausgesprochen. War es ihm in einem solchen »geachteten Blatte« einmal unmöglich gewesen, Offenbach's in gebührender Weise zu erwähnen, so dienten die grossen politischen Zeitungen Deutschlands ihm überhaupt immer noch mehr als Bollwerke bei jedem Versuch, sich dem weit zerstreuten Stande der Gebildeten zu nähern. Wie sonderbar war dies zu einer Zeit, wo, wie eben jetzt, die ersten Nachrichten über die sorgfältige Vorbereitung des »Lohengrin« in Bologna und die Hoffnungen, die man an den Success dieses Werkes auf italischem Boden knüpfte, die deutsche musikalische Welt in ein fast ungläubiges Erstaunen versetzten. Auch an Wagner waren wiederholte Einladungen gerichtet, der Aufführung beizuwohnen. Er widerstand der Verführung, um den Erfolg seines Werkes eine gänzlich freie, durch keinerlei Anregungen seinerseits beeinflusste Documentation des italienischen Kunstsinnes werden zu lassen.*) Dennoch erregte es ihm nach dem entschiedenen Siege der Oper ein seltsames und nachdenkliches Gefühl, wenn er sich die bisherigen Schicksale derselben in Deutschland ins Gedächtniss zurückrief, während er nun von so vielen Seiten die freundlichsten Nachrichten über den Triumph erhielt, den sie in Italien gefeiert. Er gab seinen Empfindungen Ausdruck in seinem »Brief an einen italienischen Freund« (Arrigo Boito), datirt: Luzern, den 7. November. Von dem Empfänger desselben in seine Muttersprache übertragen, durcheilte das Schreiben die italienischen Blätter, während die deutsche Presse nicht

*) Erst nach dem Erfolge bezeugte er dem wackeren Mariani seinen Dank für die hingebenden Bemühungen um die Einführung seines Werkes; den Chorsängern aber übersandte er die Photographie der Lohengrin-Statue mit der Unterschrift: »ai bravi coristi di Bologna.«

unterliess, es als ein Document der »unnationalen« Gesinnung Richard Wagner's auszubeuten!

Um dieselbe Zeit waren die Pläne Neumann's für den Theaterbau zu Bayreuth vollendet und der Künstler säumte nicht länger, sich mit der Stadt seiner Wahl in die nöthige Verbindung zu setzen. Seine an den Banquier Feustel daselbst, als Vorstand des Collegiums der Gemeindebevollmächtigten, gerichtete Anfrage betraf die nachfolgenden Punkte: zuvörderst, wie sich wohl die Stadt Bayreuth betreffs Ueberlassung eines passenden Bauplatzes für das zu errichtende Gebäude verhalten würde, dessen Breite und Tiefe auf je zweihundert Fuss angegeben wurde; sowie ferner, wie es mit den dortigen Quartierverhältnissen bestellt wäre: es würden ungefähr zweihundert Künstler auf vier Monate und ausserdem während der Festspiele abwechselnd an zweitausend Fremde unterzubringen sein. Des Weiteren machte er die Mittheilung, dass die Vorstellungen nur von Eingeladenen und von den Patronen, gegen Entrée aber von Niemandem besucht werden könnten, dass aber eine bestimmte Anzahl von Plätzen auch für die Einwohner von Bayreuth zur unentgeltlichen Benutzung reservirt werden würden. Er erhielt in Erwiderung seines Schreibens die umgehende Versicherung der Bereitwilligkeit der Stadt, ihm in Erwerbung des Bauplatzes wie in allen übrigen Stücken an die Hand zu gehen, und beschloss, kurz vor dem von ihm für das Ende des Jahres in Aussicht genommenen Mannheimer Concerte seinen ersten officiellen Besuch in Bayreuth zu machen, und hierbei in Gemeinschaft mit seinem Architekten und Maschinenmeister die nöthigen Vorkehrungen zu treffen, dass im Frühjahr der Bau mit aller Energie in Angriff genommen würde.

Kaum war der erste Schritt zur Localisirung der Festbühne geschehen, als sich ein edler Wettstreit der Städte erhob, um dem kleinen, abgelegenen, unbeachteten Bayreuth den Rang abzulaufen. Der Gemeinderath von Baden-Baden fasste in demselben November den einstimmigen Beschluss, »in Anerkennung der Wichtigkeit des Wagner'schen Unternehmens und in gerechter Würdigung der Ehre und des

Vortheils, welche der von Richard Wagner erkorenen Stadt zu Theil würden,« den Meister zur Verlegung seines Theaters an letzteren Ort einzuladen und ihm zu diesem Zwecke einen geeigneten, auf städtischem Grunde liegenden Bauplatz zur Verfügung zu stellen. Auch andere Städte, insbesondere aber Badeörter empfahlen ihre vorzügliche Qualificirung durch lebhaften Fremdenbesuch im Sommer sowie eine dieser Frequenz entsprechende Einrichtung zur Aufnahme von Gästen. Dass die allermeisten dieser Besucher von den Aufführungen des Festtheaters ausgeschlossen bleiben und somit den für den letzteren Zweck Zusammenkommenden nur Hindernisse in Betreff ihres gastlichen Unterkommens entstehen müssten, ward hierbei ausser Erwägung gelassen. Ebensowenig konnte andererseits z. B. Darmstadt in Betracht kommen, wo eben (am 24. October) das Hoftheater niedergebrannt, und betriebsame Köpfe geschwind das grosse Unternehmen Wagner's mit dem bevorstehenden Neubau zu combiniren geneigt waren.*) Der Weg der Bayreuther Aufführung sollte ja aber nicht in das Geleise der Hoftheater und ihrer »Mustervorstellungen« hinein, sondern aus demselben herausführen.

Anfang December verfasste Wagner seinen »Bericht an den deutschen Wagnerverein«, jene tief ergreifende Rückschau auf die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles: »Der Ring des Nibelungen« begleiteten. Mit diesem Bericht konnte er sich nunmehr an die so lange vergebens von ihm gesuchte Gesammtheit wenden, die ihm

---

*) »Das zu erbauende Bayreuther Theater ist für circa 1800 Personen berechnet, das neue Darmstädter Haus wird über 2000 Personen fassen,« lautete eine solche Berechnung. »Für die Herstellung der Maschinen des Wagnertheaters ist der Darmstädter Maschinist Brand gewonnen, der das neue hiesige Hoftheater mit allen nur möglichen Maschinerieen ausstatten wird. Die Vorstellungen in Bayreuth sollen im Sommer, zur Ferienzeit der bedeutendsten Künstler stattfinden, das hiesige Hoftheater ist gewöhnlich vom halben Mai bis Mitte September geschlossen, und stünde also für volle 3½ Monate zur Disposition. Ein tüchtiges Stammorchester, Chor sind vorhanden. Warum sollten demnach die projectirten Mustervorstellungen dahier nicht möglich sein?«

aus der Mitte des deutschen Volkes erstanden war, nicht einer besonderen Classe der Gesellschaft angehörig, sondern alle Ränge derselben durchdringend. Sie durfte dem Künstler die thätig gewordene Empfänglichkeit des nationalen Gefühles für die originale Kundgebung des deutschen Geistes auf dem Gebiete repräsentiren, welches bisher der undeutschesten Pflege zur Verwahrlosung überlassen war. In diesem Sinne und indem er ihm diese Bedeutung beilegte, begrüsste er den ohne jede Aufforderung seinerseits, aus eigener Begeisterung für die Sache sich ihm zur Unterstützung seines Lebenszweckes darbietenden, deutschen Wagnerverein. »Vermeinte ich einst,« beschliesst er dieses hochbedeutende Schriftstück, »verzweiflungsvoll auf den Trümmern einer gewaltsamen Zerstörung meine Fahne zur Versammlung der geretteten edlen Bruchtheile einer kunstfeindlichen Cultur aufpflanzen zu müssen, so habe ich jetzt, zu meinem unsäglichen Wohlgefühl, die gedeihlichen Elemente der von mir ersehenen Kunst nur unter dieselbe Fahne zu versammeln, welche über das so hoffnungsvoll wiedererstandene deutsche Reich dahinweht, um aus den edelsten Bestandtheilen einer lange ungepflegten, wahrhaft deutschen Cultur sofort aufzubauen, ja den im deutschen Geiste lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falsche Gewandung hinwegziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerstieben und als dürftiger Fetzen sich im Dunste einer neuen reineren Kunstatmosphäre auflösen wird!«

Am 14. December früh neun Uhr traf Wagner in Bayreuth ein, um das ihm für den Bau zugewiesene Grundstück in Empfang zu nehmen. Eine Deputation der Gemeindecollegien hatte sich am Bahnhof eingefunden, um den Meister zu begrüssen. Das freundliche Städtchen prangte im hellsten Wintergewande; das für Wagner bestimmte Zimmer der »Sonne« war festlich geschmückt, der Pianoforte-Fabrikant Steingräber hatte sein bestes Instrument für dasselbe geliefert. Im Laufe des Nachmittags kam auch Bauinspector Neumann aus Berlin und am Abend Maschinenmeister Brand aus Darmstadt an; Beide nahmen gleichfalls in der

»Sonne« Quartier. Folgenden Tages fand die gemeinschaftliche Besichtigung des Bauplatzes statt. Allen technischen Anforderungen und an die landschaftliche Umgebung zu stellenden Wünschen schien ein Platz an dem ausserhalb der Stadt belegenenen Stuckberg zu entsprechen, an dessen Abhang sich die nöthigen ausgedehnten Versenkungen bis zu vierzig Fuss Tiefe in bequemer und billiger Weise herstellen zu lassen schienen, indem man zur Vermeidung kostspieliger Grundbauten den Eingang vom Plateau des Hügels aus annahm, so dass Zuschauerraum, Orchester und die unterirdischen Räume unterhalb der Bühne den Abfall des Hügels einnehmen sollten. Ausser der zu bebauenden Fläche von anderthalb Tagewerk erbot sich die Stadt in zuvorkommendster Weise, noch so viel von dem umgebenden Grunde zu acquiriren, dass das Grundstück Alles in Allem fünf bis sechs Tagewerk Landes umfasse, um dem Gebäude eine parkähnliche Umgebung zu verschaffen. In der gemeinschaftlichen Sitzung der Gremien des Magistrats und des Collegiums der Gemeindebevollmächtigten vom 15. December ward darüber Beschluss gefasst und zugleich die Strassenführung bis zum Theater übernommen. Die Grundsteinlegung setzte Wagner im Verein mit seinen technischen Genossen auf das folgende Frühjahr fest, damit unmittelbar darauf die Arbeiten beginnen könnten.

Am 16. Vormittags reiste er nach Mannheim weiter, wo er um halb zwölf Uhr Nachts ankam und ihm ebenfalls eine feierliche Begrüssung durch den Vorstand des Wagner-Vereins zu Theil wurde. Zu den ersten Geschäften des folgenden Morgens gehörte ein telegraphischer Gruss an Feustel in Bayreuth, in welchem er unter Meldung seiner glücklich erfolgten Ankunft an seinem Bestimmungsorte mit warmen Worten der wohlthuenden Befriedigung gedachte, die ihm durch alle in Bayreuth bezeigten Sympathieen und seitens der Väter der Stadt gewordene Unterstützung gewährt sei. An demselben Tage traf von Luzern aus auch seine Gattin in Mannheim ein.

Die instrumentalen Mittel, welche dem Meister für das

Concert zu Gebote standen, waren die vereinte dortige und Karlsruher Hofkapelle mit ihren beiderseitigen Concertmeistern, durch freiwillig beigetretene vorzügliche Kräfte zu einem Orchester von gegen siebzig Künstlern verstärkt. Als Harfenspieler wirkte z. B. der treffliche Tombo aus München mit. Bewundernswerth war es, wie Wagner innerhalb dreier Tage es zu erreichen vermochte, seinen durchaus neuen Stil des musikalischen Vortrags zweien ihm völlig fremden Orchestern so fest und sicher einzuprägen, als wenn diese nie eine andere Vortragsweise gekannt hätten.*) Sehr viel trug zu dieser lebendigen Wirkung, neben dem völligen Durchdrungensein Wagner's von dem Geiste des jedesmaligen Tonstückes, welches ihn beim Dirigiren wie eine Verkörperung desselben erscheinen lässt, auch jene unvergleichliche, aus dem tiefsten Borne des Ernstes quellende, humoristische Frische bei, die dem Dirigenten Richard Wagner seit seinem Erstlingsauftreten als Magdeburger Musikdirector eigen war, und mit der er sich die Gemüther seiner Musiker jederzeit im Sturme gewann.

Der schon in der Generalprobe sehr gut besetzte, bei der Aufführung am Abend des 20. December aber übervolle, schöne Concertsaal des Theaters war festlich geschmückt. Die Brüstung des Orchesterbaues zierten in schönen Medaillons die Titel der Wagner'schen Schöpfungen: Rienzi, Holländer,

---

*) »Richard Wagner, der stets auswendig dirigirt, weil er die Partitur stets im Kopfe hat,« schrieb R. Pohl unter dem Eindruck dieser Leistung, »wirkt wunderbar magnetisch auf sein Orchester. Er zwingt es vollkommen zu seinem Willen, er kann mit ihm und aus ihm Alles machen, es folgt ihm unbedingt. Jeden Einzelnen weiss er zu beseelen und zu begeistern; mit dem gesammten Instrumentalkörper bleibt er in steter sympathischer Wechselwirkung, und Alle lauschen ihm förmlich seine Gedanken ab. Er »spielt« auf dem Orchester wie auf einem Rieseninstrumente — und zwar mit einer Sicherheit, welche niemals irrt, mit einer Souveränetät, welcher Alle sich freudig beugen. Man muss dies gesehen und gehört haben, um sich einen vollkommenen Begriff davon zu machen; diese Erscheinung wird unter allen Umständen so einzig bleiben, wie Wagner's incommensurable Künstlerindividualität selbst eine einzige ist und bleiben wird.«

Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger; dazwischen prangten Lorbeerkränze, von der Mannheimer Hofbühne, dem Wagnercomité, den vereinigten Orchestern und anderen Verehrern dem Meister gewidmet. Ueber dem Orchester war ein grosses Medaillon mit den Namen der einzelnen Theile des Nibelungenwerkes angebracht. Das Publikum war nicht nur aus Mannheim, sondern auch aus Heidelberg, Karlsruhe, Darmstadt, Mainz, Frankfurt a. M., ja aus Würzburg, Basel und München herbeigeeilt. Mit Extrazug waren von Karlsruhe aus auch das grossherzogliche Paar, der Erbgrossherzog und die Prinzessin Wilhelm gekommen. Bei seinem Eintritt mit stürmischem Jubel empfangen, leitete Wagner zuerst seinen Kaisermarsch; sodann die Ouvertüre zur Zauberflöte und die A-Dur-Symphonie Beethoven's. Während der Pause zu den fürstlichen Herrschaften berufen, entsprach der Meister bereitwillig ihrem Verlangen nach näheren Angaben über seinen grossen Plan. Den zweiten Theil des Concertes eröffnete mit nicht geringerer Wirkung, als eben noch in Berlin, das Lohengrinvorspiel. Die staunenswerth mannigfaltige Gestaltungskraft Wagner's, welche die Vortragsweise stets aus dem gewählten Stoffe und deshalb immer neu gestaltet, konnte nicht eindringlicher dargelegt werden, als in dem nun folgenden, seinem ganzen Charakter nach fast gegensätzlich verschiedenen Vorspiel zu den Meistersingern, dessen geniale Leitung die schwierigste Aufgabe des ganzen Concertes als die glänzendste Leistung erscheinen liess. Den erhabenen Ausgang der Aufführung bildeten Vorspiel und Schluss aus »Tristan und Isolde.« Der ganze Abend war ein einziger, stürmischer Triumph des Componisten und Dirigenten. Der sonderbare Gegensatz von »Wagnerianern« und »Anti-Wagnerianern« war wieder einmal aufgehoben; unter allen Theilnehmern herrschte nur eine Stimme, die der entschiedensten Anerkennung und Bewunderung.

Nach dem Concerte versammelten sich die Verehrer des Meisters, Männer und Frauen, zum solennen Festmahl im »Europäischen Hof«, seinem Absteigequartier. Begeisterte

Hochrufe begrüssten ihn, als er mit seiner Gemahlin in den erleuchteten und geschmückten Saal trat und mitten unter den zahlreich erschienenen Festgästen, gegenüber dem Wagner-Comité, an der Tafel Platz nahm. Die Begrüssungsrede eines Vereinsmitgliedes, Dr. Zeroni, erwiderte der Angeredete in herzlicher Weise: Der Festredner habe seine (Wagner's) Beziehungen zu Mannheim sinnig gedeutet und ausgesprochen. Man habe gefragt, wie es komme, dass er gerade hierher sich gewendet habe. Die grosse Vergangenheit Mannheim's, der stets rege Sinn für Kunst und Künstler, der hier herrsche, seien wohl für ihn schon Anziehungs- und Anknüpfungspunkte gewesen. Es habe sich in ihm aber auch ein eigener Sinn dafür ausgebildet, wo das Echte, das Deutsche in Gesinnung und That zu suchen sei. Das finde man nicht in den grossen Städten, nicht in den Residenzen, sondern in den Städten, wo ächtes Bürgerthum und ächter Bürgersinn herrsche. Schon der Name Mannheim deute den Ort an, wo Männer heimisch seien. Corporativ sei Mannheim der erste Ort gewesen, der ihm in selbständiger Initiative entgegenkam. So hätten die Mannheimer in ihm den Glauben an die praktische Verwirklichung seiner Pläne befestigt und ihm bewiesen, wo für den deutschen Künstler der wahre Boden zu suchen sei: im Herzen der Nation! Freudige Zurufe entgegneten den von Allen tief empfundenen Worten des Meisters; neue Toaste und Reden schlossen sich an. Mitten in die Festfreude tönten Musik und Gesang; die verbundenen Gesangvereine Mannheim's brachten dem Dichtercomponisten ein Fackelständchen mit Instrumentalbegleitung. Erst im Hofe, dann im Saale erschollen kräftige Männerchöre, und in allseitiger gehobener und fröhlicher Stimmung endete der Abend.

Es war die erste persönliche Begegnung Richard Wagner's mit einem deutschen Wagnerverein und zugleich der erhebende Abschluss des ereignissvollen Jahres 1871.

Zu Beginn des Januar 1872 empfing der Meister in Luzern den Besuch seiner neugewonnenen Bayreuther Freunde, des trefflichen Bürgermeister Muncker und des Banquier Fr. Feustel. Der für den Theaterbau in Aussicht genommene

Platz am Stuckberge hatte — unerwartet — aufgegeben werden müssen, da ein Mitbesitzer des Grundes seine Einwilligung in den Verkauf verweigerte. Es musste ein anderer Ort bestimmt werden und die Vorstände der Gemeindecollegien begaben sich unverzüglich nach Luzern, um Wagner persönlich von der Sachlage zu unterrichten. Nicht unbegründet war das Vertrauen in die beiden wackeren Männer, mit welchem der Künstler, noch ohne selbst den neuausersehenen Grund gesehen zu haben, seine vollste Zufriedenheit mit der von ihnen getroffenen Wahl aussprach. Er sollte sich bald durch eigenen Augenschein überzeugen, dass das neue Grundstück nicht leicht für seine Bestimmung geeigneter hätte gewählt werden können.

Neue Reisen standen schon in der zweiten Hälfte des Monats bevor. Zunächst musste der Meister nach Berlin, behufs mündlicher Besprechung mit seinem Architekten, dessen Pläne einen Kostenaufwand bedingten, der die Höhe der dafür einzuhaltenden Summe (hunderttausend Thaler) um die Hälfte überstieg. Seine Rückreise verband er mit kurzen Aufenthalten in Weimar und Leipzig. Am Nachmittag des 31. Januar traf er wieder in Bayreuth ein. Die Besichtigung des neuen Bauplatzes ergab, im Vergleich mit dem früheren, nicht hoch genug anzuschlagende Vortheile. Er umfasste mehr als das dreifache Areal, nämlich 18½ Tagewerk, und lag auf mässig ansteigender Anhöhe, auf dem Wege nach einem sehr beliebten Vergnügungsorte der Bayreuther, der sogenannten Bürgerreuth. Die Aussicht von der anzunehmenden Front des Theaters war malerisch und durch kein dazwischen liegendes Object gestört. Nach beiden Seiten hin freie Fluren, am Horizont Hügelreihen und dunkle Wälderzüge. Links der rauhe Kulm, vorwärts das Panorama von Bayreuth und Umgebung, jenseit der Stadt, wie mit dem Cirkel abgemessen, der Sophienberg. Auch hatte der Zugang zum Festplatze nicht mehr die Eisenbahnlinie zu überschreiten, und dieser letztere selbst war von der etwa störenden Thätigkeit eines dem früheren nahebelegenen grossen Fabriketablissements unbelästigt. Die gleiche kurze Anwesenheit des Meisters

hatte aber noch andere, weittragende Folgen für die Organisation der seinem Unternehmen zugewendeten Thätigkeit und insbesondere der Baudurchführung, indem während derselben die Bildung eines ständigen Verwaltungsrathes vor sich ging, bestehend aus in Bayreuth ansässigen Männern, dem Bürgermeister Theodor Muncker, Banquier Friedrich Feustel und dem kgl. Advokaten Käfferlein, mit der Berechtigung, sich durch Cooptation auf fünf Mitglieder zu vermehren. Den ersten Conferenzen des Verwaltungsrathes wohnte auch Heckel aus Mannheim, als Vorstand und Begründer des zuerst ins Leben gerufenen Wagnervereins, bei. Eine Proclamation Wagner's vom 1. Februar 1872 machte die Patrone der Bühnenfestspiele mit der getroffenen Anordnung bekannt: Der Verwaltungsrath würde hinfort für die richtige Verwendung der Patronatsgelder verantwortlich sein; und an das Bankhaus Fr. Feustel in Bayreuth sollten von jetzt an die Einzahlungen der gezeichneten Summen stattfinden, während Generalintendant von Loën in Weimar fortfahren würde, allen sich für die Unternehmung Interessirenden Auskunft und thätigste Hülfe angedeihen zu lassen. Aber auch für sein eigenes zukünftiges Daheim hatte sich Wagner in der geringen Frist, die er sich gönnen durfte, den dauernden Grund und Boden zu bestimmen. Es waren dies Theile der sogenannten »Miedelspeunth«, die ursprünglich (noch vor dem Stuckberge) für den Bau des Bühnenfestspielhauses ins Auge gefasst worden war; belegen am Rennwege, der Strasse nach der durch Jean Paul historisch gewordenen Rollwenzelei, in unmittelbarer Nähe des Hofgartens. Sofort fand auch der notarielle Kaufabschluss darüber mit dem Besitzer, Privatier Stahlmann, statt; desgleichen die nöthigen Vereinbarungen mit dem Hôtelier zur »Fantaisie« in Donndorf, Herrn Riederer, in dessen Hause, fünf Viertelstunden von der Stadt, der Meister für den nächsten Sommer sein Domicil zu nehmen beabsichtigte. Die Zeit seiner Uebersiedelung nach Bayreuth ward auf den April festgesetzt. Um die Mittagszeit des 3. Februar reiste Wagner nach kaum dreitägigem Aufenthalte wieder nach Luzern ab.

Während er hier nach den mannigfachen, sich ablösenden Zerstreuungen der letzten Monate sich der Vollendung der Composition des dritten Actes der »Götterdämmerung« hingab, mussten auch die Vorbereitungen für die Feier der Grundsteinlegung getroffen werden. Diese sollte am kommenden 22. Mai in einer Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie vor sich gehen. Vom 12. Februar ist die freundschaftliche Bitte an Prof. Julius Stern in Berlin datirt, die vorzüglichsten Sänger und Sängerinnen seines Gesangvereins in Wagner's Namen zu möglichst zahlreicher Theilnahme an der Ausführung seines Vorhabens auffordern zu wollen. Die gleiche Bitte erging an Prof. Riedel in Leipzig. Von beiden Seiten ward dem Wunsche des Meisters bereitwillig entgegengekommen; Riedel gelang die Vereinigung der Kerntruppen seines Vereins mit denjenigen der Weimarer und Magdeburger Gesangvereine. Auch für Beschaffung der instrumentalen Kräfte waren die Bemühungen erfolggekrönt. Während der Grossherzog von Weimar seiner Kapelle für die Pfingstwoche sogar gänzlich entsagte und dieselbe voll zur Verfügung stellte, lieferten Wien und Berlin die ersten Mitglieder ihrer Orchester, und war von Mannheim und Pesth ein tüchtiger Zuzug bestimmt zu erwarten. Nicht so bereitwillig waren andere Orte, wie Dresden, Darmstadt, Karlsruhe. Stuttgart, wo auch angefragt wurde, gab längere Zeit gar keine Antwort. In Karlsruhe wollte das vollständige Hoforchester mitwirken und seinem Wunsche sogar vermittelst Eingabe an die Intendanz Geltung verschaffen. Gerade wie zwanzig Jahre früher Franz Lachner in München seinen Musikern den Urlaub zur Züricher Musikaufführung verweigert hatte, beliebte Director Kaiser, als Nachfolger Eduard Devrient's in der badischen Residenz, der dortigen Hofkapelle schliesslich auch die bescheidenste Betheiligung an der Bayreuther Feier zu untersagen, da für die Pfingstwoche eine Aufführung von — Gounod's Faust angesetzt sei! — Doch war schon unter diesen Umständen eine ganz tüchtige Schaar von Musikern vorhanden und Wagner konnte daher Mitte April die öffentliche Einladung an seine Patrone ergehen lassen,

Einer der letzten Acte, die noch von Luzern aus geschahen, war der am 24. Februar 1872 in Villa Triebschen abgeschlossene rechtskräftige Vertrag, vermittelst dessen der Künstler das Aufführungsrecht seiner früheren Werke vom »Rienzi« bis auf die »Meistersinger« (den »Tristan« ausgenommen) auf den Kaufmann Karl Voltz in Mainz übertrug, so dass ihm wenigstens für diese die immer beschwerlicher fallende Last der Geschäftscorrespondenz abgenommen wurde.

In der zweiten Hälfte des April verliess Richard Wagner seinen sechsjährigen Wohnsitz zu Luzern, um über Darmstadt nach Bayreuth zu gehen, wo er am 24. zu dauernder Niederlassung eintraf.

XI.

Wiener Concert.

Wiener Concertproject. Empfang Wagner's in Wien. Rienzi-Vorstellung. Das Concert und seine Wirkungen.

Unter den bestehenden Localcomités zur Förderung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth war der Anciennetät nach der Wiener Wagnerverein der zweite und hatte daher die nächsten Ansprüche auf eine Unterstützung seines Wirkens durch den Meister. Wie nämlich der erwähnte Mannheimer Statutenpunkt, der für die Mehrung der Vereinsmittel auf die Mithülfe Wagner's durch Leitung von Concerten rechnete, durch En-bloc-Annahme dieser Statuten auch auf andere, z. B. den eben (am 9. April) entstandenen Darmstädter Verein, überging, so war auch das Wiener Wagnercomité schon frühzeitig, ja noch während der Statuten-Entwurf erst seiner Bestätigung durch den Minister des Innern entgegensah, Richard Wagner um die Leitung einer Musikaufführung im Vereinsinteresse angegangen. Auf die freundliche Zusage des Meisters hin sah Wien schon im Spätherbst dem grossen musikalischen Ereignisse mit Spannung entgegen. Wir haben soeben des Näheren die Umstände verfolgt, die Wagner bisher an der Erfüllung seines Versprechens verhindert. Gegen Ende des Jahres erwiderte er auf eine Erkundigung nach seinem Eintreffen in der Donaustadt in einem Schreiben vom 7. December 1871, dass er sich die ersten drei Monate des folgenden

Jahres zur ungestörten Arbeit am letzten Acte seines Werkes vorbehalten müsse, im Verlaufe des nächsten April aber zur Vornahme des Concertes bereit sei. Nun waren auch die Tage des April schon im Schwinden und das Wiener Concert sollte Wagner's eigenem Wunsche gemäss doch noch zu den vor der Grundsteinlegung seines Theaters zu erledigenden Geschäften gehören. Der Termin desselben wurde demnach auf den 12. Mai festgesetzt.

Schon während der letzten vier Wochen war die gesammte österreichische Hauptstadt in Erregung und der Andrang zu der bevorstehenden Musikaufführung ein ganz ungewöhnlicher. Obwohl die Eintrittspreise, da der Reinertrag zum Erwerb von Patronatsscheinen für unbemittelte Kunstjünger bestimmt war, eine Höhe bis zu 25 Gulden erreichten und die Tagespresse kein Mittel unversucht gelassen, um den Meister und selbst die Bestrebungen des Vereins *) in der Meinung des Publikums zu discreditiren, waren doch schon lange vor dem Tage des Concertes alle Plätze vergriffen. Der König von Hannover hatte seinen Landaufenthalt hinausgeschoben, um mit seiner Familie an dem Concerte theilzunehmen; Minister Andrassy, kaum ans Pesth zurückgekehrt, durch seinen Sections-Chef Herrn von Hofmann, der dem Vorstande des Comité's angehörte, sich einen Platz reserviren lassen; die Grossfürstin Helene von Russland machte auf der Durchreise Halt, um der Aufführung beizuwohnen.

Am Montag den 6. Mai, kurz nach zehn Uhr Morgens, traf Richard Wagner, von seiner Gattin begleitet, von Bayreuth aus mit dem Schnellzuge der Westbahn in der Donaustadt ein, die er seit acht Jahren nicht wieder betreten. Schon der ihm bei seiner Ankunft zu Theil werdende Empfang war ein festlicher. Ausser einer Anzahl von persönlichen

---

*) Dieser sollte eine »wunderliche Zusammenstellung von Personen sein, deren Namen in Verbindung mit der Musik hier zum ersten Male genannt würden.« Sollten solche Namen z. B. diejenigen Herbeck's, Helmesberger's u. s. w. gewesen sein? Sonderbar! Oder war nur gemeint, dass Prof. Hanslick nicht zum Wiener Wagnerverein gehörte?

Freunden hatte sich eine ansehnliche Schaar von Verehrern seiner Kunst auf dem Westbahnhofe versammelt. Das Comité des Wiener Wagnervereins, unter Führung seines Obmanns Joh. Herbeck, begrüsste den Meister; der Primararzt Dr. Joseph Standhardtner, als einer der ältesten und treuesten persönlichen Freunde Wagner's in Wien, überreichte der Gemahlin desselben einen prachtvollen Blumenstrauss. Die Ansprache, mit welcher der Künstler von Seiten des Vereins empfangen wurde, erwiderte er in herzlichster Weise. Nachdem er dann sofort mit Director Herbeck die Proben für das Concert besprochen, sprang er rasch in den Wagen, der ihn, seine Gattin und Dr. Standhardtner in des Letzteren Wohnung brachte, wo er für die Zeit seines Wiener Aufenthaltes sein Absteigequartier nahm.

In den folgenden Tagen begannen die Proben. Das Programm sollte die Ouvertüre zur »Iphigenie in Aulis«, die Eroica, Vorspiel und Einleitung zum »Tannhäuser« (nach der Pariser Bearbeitung), Vorspiel und Schlusssatz aus »Tristan und Isolde« und den Feuerzauber aus der »Walküre« bringen; bei der Aufführung kam wegen zu grosser Ausdehnung des Ganzen die Iphigenien-Ouvertüre in Wegfall. Die Hofoper war Willens gewesen, bei Gelegenheit von Wagner's Anwesenheit Vorstellungen des »Tannhäuser« und der »Meistersinger« zu veranstalten; doch war es im Rathe der Machthaber anders beschlossen und statt des Tannhäuser kam am Donnerstag den 9. Mai »Rienzi« zur Aufführung. Wagner liess sich dazu bestimmen, der Vorstellung anzuwohnen. Es war das erste Mal, dass er das (am 25. Mai 1869 eröffnete) neue Wiener Opernhaus betrat, für welches er einst seinen Reorganisationsplan ausgearbeitet, nachdem im alten Opernhause sein »Tristan« zu Grabe getragen war. Da man die Anwesenheit des Meisters bei der Aufführung vermuthete, war der Besuch des Theaters ein massenhafter und das Haus bis auf das letzte Plätzchen ausverkauft. Wagner erschien mit seiner Gattin in einer Loge des ersten Ranges, nahm aber ganz im Hintergrunde derselben Platz, so dass er nur von Wenigen gesehen werden konnte. Widerstrebte ihm von je der

rauschende Jubel der aufgeregten Menge, so nahm er ihn gewiss am wenigsten gern in Anlass seines Jugendwerkes entgegen, wiewohl ihn immerhin die siegende Gewalt erfreuen mochte, mit welcher dasselbe auch diesmal in die Massen einschlug. Schon nach der Ouvertüre brach ein nicht endenwollender Beifall los und beharrliche Rufe nach dem Dichtercomponisten wurden laut. Dasselbe wiederholte sich nach dem ersten Acte. Da sich Wagner nicht zeigte, beruhigte sich die Menge in der Annahme, er sei nicht im Hause. Der Beifall während und nach den folgenden Acten galt daher mehr nur der guten Aufführung der Oper. Nach dem Schlusse derselben aber bildete das Publikum im Foyer zu beiden Seiten des Hauptausganges ein dichtes Spalier. Als Wagner aus seiner Loge trat, wurde er sogleich erkannt und von der Menge lautlos, aber ehrfurchtsvoll gegrüsst.

Am darauffolgenden Sonntag, den 12. Mai, fand um die Mittagsstunde das Concert im grossen Musikvereinssaale statt, der so ziemlich Alles in sich aufgenommen hatte, was sich in Wien tiefer für Musik und für deutsche Kunst interessirte. Es war den Gegnern der Sache Wagner's nicht leicht gemacht, die Kundgebungen dieser Versammlung, wie zehn Jahre früher, als diejenigen einer Partei zu bezeichnen. Da fehlten nur wenige Glieder der gesammten »künstlerischen Welt« der Donaustadt; Maler, Sänger und Darsteller aller Wiener Theater, die Aristokratie und die »haute finance«, das beinahe vollzählige Herren- und Abgeordnetenhaus der österreichischen Hauptstadt hatten sämmtliche Sitze besetzt und auch die Stehplätze zeigten ein stattliches Gewoge von Köpfen. Den Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit bildete die von dem Vorstande der »Gesellschaft der Musikfreunde« (deren Ehrenmitglied der Künstler war) der Gattin des Meisters zur Verfügung gestellte Directionsloge, in welcher sich ausser Frau Wagner viele interessante Persönlichkeiten, unter ihnen die Gräfin Dönhof, der Maler Lenbach u. A. befanden.

Mit grösster Spannung harrte man Wagner selbst entgegen, der einige Minuten nach halb ein Uhr erschien. Als er das Podium des Orchesters betrat und langsam dem

Dirigentenpult zuschritt, empfing ihn donnernder Jubelruf; Massen von Lorbeerkränzen flogen von der Gallerie in fast bedrohlicher Weise für die Musiker herab. Der stürmische Zuruf dauerte minutenlang fort; Wagner war sichtlich auf das Tiefste ergriffen. Nur allmählich trat eine Stille ein, als er das Zeichen zum Beginn der Eroica gab, welche die erste Abtheilung des Concertes ausfüllte. Kaum waren die letzten Töne des vollendet ausgeführten Trauermarsches der Eroica verklungen, als sich der rauschende Beifall von allen Seiten des Hauses wiederholte. Vom Scherzo zum Finale schnitt ein rascher Uebergang von kaum einer Secunde Zeit einen abermaligen Ausbruch des Enthusiasmus ab; der magische Zauber des Tactstabes, welcher das Orchester leitete, hatte dasselbe völlig neu belebt und verklärt. Am Schlusse der Symphonie überreichte ein schöner Knabe dem Meister einen bändergeschmückten Lorbeerkranz; diese Huldigung war das Signal zu einem neuen Erguss von Blumen und Kränzen und zu einem so lebhaften Beifallssturm, dass Wagner, der schon abgetreten war, sich nach einigem Zögern wieder zeigen musste. Die zweite Abtheilung des Concertes begann mit dem neuen Tannhäuserbruchstück, dessen dämonische Wirkung auch durch die Vorführung im Concertsaal nicht abgeschwächt werden konnte; nach den bacchantischen Tönen der Venusbergmusik war es beim geheimnissvollen Eintritt des durch die Choristinnen der Hofoper von einem dem Publikum unsichtbaren, halb unterirdischen Platz hinter dem Orchesterpodium ausgeführten Sirenengesanges wirklich, »als blicke man in das verführerische Antlitz der Frau Holda.« Allseitig machte sich die Gewalt des Vorspieles, die reinigende Macht des Schlusses von »Tristan und Isolde« geltend, überwältigend wirkte endlich das letzte Stück, Wotan's Abschied und Feuerzauber. Der Meister mochte ebenfalls mit der Ausführung zufrieden sein. Einen besonderen Effect für den Ausgang des Concertes hatte sich die Natur selbst aufgespart: in die göttliche Musik des Feuerzaubers mischte sich Blitz und Donner eines sich gleichzeitig über den Häuptern der Zuhörer entladenden wirklichen Gewitters; und als bei der

Beschwörung Loge's ein heller Blitz aufzuckte, steigerte sich das dramatische Leben des Tonstückes bis fast zum unmittelbaren scenischen Eindruck. Am Schlusse machte sich die Begeisterung des Publikums in endlosen jubelnden Zurufen, Sicherheben von den Sitzen, Hüte- und Tücherschwenken Luft. Der immer und immer wieder hervorgerufene Künstler ergriff zuletzt mit bewegter Stimme das Wort, indem er seine dankbare Erinnerung an den ihm schon früher in Wien zu Theil gewordenen warmen Empfang aussprach. Der heutige Erfolg sei für ihn um so erhebender, als er daraus erkenne, wie sehr sein Wirken und Schaffen auch jetzt, wo er an die Ausführung seines grössten Unternehmens schreite, in Wien den gleichen warmen Anklang finde. »Wenn die Griechen ein grosses Werk vorhatten, so riefen sie den Zeus an, dass er ihnen zum Zeichen seiner Wohlgeneigtheit seinen Blitz sende. Mögen wir, die wir Alle im Verein der deutschen Kunst einen heimischen Heerd gründen wollen, uns auch die heutigen Blitze günstig deuten für unser nationales Werk — als ein segnendes Zeichen von oben!« — Unbeschreiblich war der Eindruck dieser Worte. Was den engeren Freunden der Wagner'schen Kunst als freudig bewusstes und erkennbares Ziel ihres feurigsten und ernstesten Strebens vorschwebte, rief auch in den Herzen der Fernerstehenden eine verwandte Stimmung hervor und der Appell an den Schutz einer höheren Macht für diese Kunst riss die Herzen Aller zu dem einzeln dastehenden Manne hin, dessen grosser Gedanke des Schutzes noch so sehr bedürftig war.

Dem Concerte folgte ein von den näheren Freunden und Verehrern des Dichtercomponisten veranstaltetes Festmahl, im engeren Kreise eine trauliche Nachfeier des eben erlebten geräuschvollen Triumphes im Concertsaal. Auch hier sprach Wagner schlichte und herzliche Worte, die jedem der Anwesenden tief ins Gemüth drangen. Es sei heute geäussert worden, dass im nächsten Jahre zu Bayreuth die Ideale der Musik verwirklicht werden sollen. Mit welchen Kräften und aus welchen Mitteln, das wisse er nicht. Eines erhalte ihn

in dem Glauben, dass ihre Ideale zur Verwirklichung gelangen würden und dies sei: der deutsche Geist. Worin dieser nur zu oft als blosse Firma gebrauchte deutsche Geist bestände, das wisse er abermals nicht. Er sei unfassbar, aber sie alle fühlten sich von ihm umweht und kennen seine Manifestationen. Wie tief, wie ahnungsreich erscheine er gleich in der gewaltigen neunten Symphonie, mit der die Begründung ihres Unternehmens eingeweiht werden solle! Welche Welt an Gedanken, welche Keime zukünftiger musikalischer Gebilde berge sie in sich! Nun sei er nicht so stolz zu behaupten, er wäre ausersehen, die in diesem grossen Werke des deutschen Geistes vorgebildeten Ideen fortzuführen und zu verwirklichen; allein er stehe auf demselben, trete mitten in dasselbe hinein und strebe von da an weiter. Mit ihnen, die als Musiker von Beruf oder kraft ihres deutschen Gemüthes sich seinen Bestrebungen anschlössen, wolle er das Glas leeren auf den deutschen Geist! Er blühe und gedeihe immerdar! — In hoffnungbelebter und ungebundener Heiterkeit entschwanden die wenigen geflügelten Stunden, die der Meister im Kreise der Seinen verbrachte.

Tags darauf verliess Wagner das erregte Wien, nachdem ihm zuvor auch von den Zöglingen des Conservatoriums durch Ueberreichung eines kostbaren, lorbeerumwundenen Silberpokales eine Huldigung ausserhalb des Concertsaales dargebracht war. Am Abend gab die Hofoper den »fliegenden Holländer«, und die Wiener musikalische Kritik spitzte nicht ohne Beklommenheit ihre Federn zum gewohnten destructiven Geschäft, um hinter dem Künstler her den gewaltigen Eindruck, den sein Erscheinen im Publikum gemacht, zu verwässern und zu verwischen. »Schon glaubten wir,« rief eine lebensmüde Stimme im Wiener Fremdenblatt in origineller Interpretation der Naturerscheinung während des Concertes, »der alte Gott Donar wolle im Unmuth über den irdischen Lärm seinen Hammer mitten in die festliche Gesellschaft hineinwerfen. Aber Donar war immer ein Freund des Volkes, und das Volk liebt die Wagner'sche Musik. Solchen Mächten gegenüber, den Göttern und dem Volke, was will da ein

vereinsamter Protest von Männern, die sich ihrer ganzen ästhetischen Bildung nach in die neue Kunstweise nicht finden können? Ja wir Alten sind unterlegen in diesem Kampfe« u. s. w. Allerdings nicht für alle Insinuationen an die Oeffentlichkeit unter dem Deckmantel der musikalischen Kritik kann die Anforderung gestellt werden, dass in ihnen lediglich der Gegensatz einer »ästhetischen« Anschauung und einer »neuen Kunstweise« zu erkennen sei. Es war mehr als die specifische »musikalisch-schöne«, akademische Bildung des berühmten Kritikers der Neuen freien Presse, wenn dieser, gewohnt, jeden Fussbreit Bodens bis zum letzten Moment zu behaupten, noch kurz vor der Bayreuther Grundsteinlegung seine sehr zweckbewussten Bedenken gegen die Akustik des unsichtbaren Orchesters aussprach, so lange er eben noch nicht durch die Thatsache widerlegt werden konnte. Nicht unverhohlener kann sich Missgunst und Uebelwollen äussern, als in seiner Exclamation: »Wagner hat Glück in allen Dingen! Zuerst wüthet er gegen alle Monarchen: ein grossmüthiger König kommt ihm mit schwärmerischer Liebe entgegen. Dann schreibt er ein Pasquill gegen die Juden (!): das Judenthum in der Musik huldigt ihm um so eifriger durch Ankauf von Bayreuther Promessen. Er beweist, dass alle unsere Hofkapellmeister reine Handwerker sind, denen er nicht ein einziges Tempo seiner Opern anvertrauen könne: und siehe da, unsere Hofkapellmeister und Dirigenten gründen Wagnervereine und werben Truppen für die Schlacht von Bayreuth. Opernsänger und Directoren, deren Leistungen Wagner auf das Grausamste hinrichtet, sie folgen, wo er nur hinkommt, seinen Spuren und sind von seinem Gruss beglückt. Er brandmarkt unsere Conservatorien als die verwahrlostesten, zweckwidrigsten Institute: die Schüler des Wiener Conservatoriums bilden Spalier vor Richard Wagner und sammeln in der Schule für eine Ehrengabe an den Meister« u. s. w.

Mit dem Frühzuge des 14. Mai traf der Künstler indessen in dem friedlichen Bayreuth, als seiner neuen Heimath ein, wo seine Aufgabe immer noch riesengross vor ihm lag.

Sechstes Buch.

Das erste deutsche Bühnen-Festspiel.

(1872—1876.)

Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf!
Fern dämm're schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.

Schiller. (An die Künstler.)

I.

Land und Leute in Bayreuth.

Bayreuth und seine Vergangenheit. Die Bayreuther und Richard Wagner. Wagner's Uebersiedelung nach Bayreuth. Beginn der Erdarbeiten für das Bühnenfestspielhaus.

Drum sag' ich, der Grund, worauf wir bauten,
Ist, dass mir Bayreuth's Bürger vertrauten!
Richard Wagner. (Spruch zur Hebefeier.)

Umgeben von waldigen Höhenzügen, den Ausläufern des Frankenwaldes und Fichtelgebirges, inmitten einer fruchtbaren Thalebene voll prangender Wiesen, blühender Gärten, wohlgepflegter Laubgänge liegt, mehr als tausend Fuss über der Meeresfläche, das kleine Bayreuth. Ringsum fürstliche Parks und Bosquets, aus schattigem Grün hervorlauschende Pavillons und Schlösser, die zum Theil verwitterten Zeugen früherer Herrlichkeit. Verstummt das bunte Leben am Hofe der prunkliebenden Brandenburg-Kulmbachischen Markgrafen, die einst hier ihren Sitz hatten — nur noch der Hauch des Stattlichen und Poetischen blieb aus jener Zeit auf dem freundlichen Orte, dessen charakteristische Physiognomie noch vor wenig Jahren vorwiegend durch den ehrenfesten und geraden, bürgerlich-protestantischen Sinn seiner Bewohner, durch ihre emsige Betriebsamkeit und Thätigkeit auch über das Ziel der Förderung ihres eigenen kleinen Gemeinwesens hinaus gebildet wurde.

Anmuthig und heimlich, der grossen Centralverkehrsstrasse entlegen, die den Norden Deutschlands mit München, Salzburg und Tirol verbindet, schien seine eigentliche Bedeutung der Vergangenheit anzugehören. Was den Fremden von der geraden Bahn über Eger und Regensburg zu einer Abschweifung nach Westen verlockte, war ausser den landschaftlichen Reizen der Stadt und den anziehenden Resten ihres einstigen Glanzes etwa noch die pietätvolle Erinnerung an den sinnig-gemüthlichen Jean Paul, dessen Andenken hier noch auf Markt und Strassen lebendig ist, durch sein Standbild von Schwanthaler und sein Geburtshaus, durch die Rollwenzelei mit ihren Reliquien und ihrem unvermeidlichen Fremdenbuch. Wer wollte es dem freundlichen Städtchen verdenken, dass es seine Geschicke für abgeschlossen hielt und nur nach kräftiger Entfaltung als Glied des Landes und des Reiches trachtete? Welche Wechsel der Zeiten waren nicht über ihm und seiner Umgebung hinweggerauscht? Wie viele Völker hatten nicht hier ihren Sitz gehabt, wie vieler Herren Eigenthum war es nicht gewesen?

Von den Römern verschont, dann aber von slavischen und wendischen Stämmen besiedelt, die zuerst seine dunkeln Tannenwälder lichteten, von Thüringern begehrt, von Franken in blutigen Kämpfen behauptet, soll das Land schon in ältesten Zeiten von den fränkischen Königen den Herzögen von Bayern übergeben sein, welche daselbst »reuteten« und sich einen Wohnsitz schufen, die »Beyerrewt« oder die »Altstadt am Mistelbache.« Durch Erbschaft um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an die hohenzollern'schen Burggrafen von Nürnberg übergegangen, strebte die Stadt einer bedeutenden Entwickelung entgegen. Von Nürnberg aus erstreckte sich die alte Handelsstrasse über Kreussen, Bayreuth und Hof nach Sachsen; in dieser günstigen Lage erhob sie sich schnell zu gedeihlicher Blüthe. Während der Hussitenkriege völlig zerstört, rang sie sich bald aus dem Schutte hervor und wusste den Angriffen der Böhmen und fehdelustiger Ritter tapferen Widerstand zu leisten. Schnell erwärmte sich der grössere Theil der Bevölkerung für die Lehre Luthers und sagte sich

kräftig von Rom los, indem er den katholischen Markgrafen Kasimir zur Duldsamkeit zwang. Seuchen, Brand und kriegerische Unruhen wechselten in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts mit einander, um die Stadt zu vernichten, immer wieder erhob sie in ungebeugter Kraft das Haupt. Schon seit 1415 waren die ehemaligen Burggrafen durch Belehnung mit der Mark Brandenburg zu Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach geworden; sie verlegten seit dem Jahre 1603 ihre stehende Residenz nach Bayreuth. Nach allen Stürmen und wiederholten Zerstörungen des dreissigjährigen Krieges erhielt die Stadt unter ihnen mehr und mehr ihre heutige Gestalt; der Glanz und die Pracht ihres Hofes steigerte sich besonders unter den Markgrafen Georg Wilhelm († 1726) und dem prachtliebenden Friedrich († 1763), dem Gemahl der geistreichen Sophie Wilhelmine, der ältesten Schwester Friedrich des Grossen. Bayreuth durfte sich hinsichtlich seines Glanzes unter den kleineren und grösseren Residenzstädten Deutschlands bald zu den ersten zählen.

Jetzt fielen die alten Mauern und Festungswerke, lachende Gärten im Versailler Geschmack traten an ihre Stelle. Luxus und Nachäffung des französischen Hofstaates nahmen Ueberhand. Mit der Vollendung der unter Georg Wilhelm begonnenen Eremitage ward ein Bau von feenhafter Pracht geschaffen; in ihm schrieb die ihrem grossen Bruder in manchen Stücken und so auch in ihrer Vorliebe für französisches Wesen geistesverwandte Prinzessin Wilhelmine ihre vielfach von Spottlust und Verbitterung dictirten, aber für die Geschichte des Hoflebens im vorigen Jahrhundert wichtigen Memoiren. Das wohlerhaltene Sanssouci der Bayreuther Markgrafen inmitten prachtvoller Parkanlagen, der von Wilhelmine erbaute Sonnentempel mit seinen musivischen Säulen, der allein eine Bausumme von gegen hunderttausend Thalern verschlang, die mit bunten Steinen, Perlen und Muscheln ausgelegte Tuffsteingrotte, die Bassins mit ihren wasserspeienden Ungethümen versetzen den Beschauer noch heute in jene wunderliche Zeit, in welcher das französischen Elementen fortgesetzt unterworfene, thörig entfremdete Wesen der höheren

Regionen mehr und mehr in gespenstische Impotenz verfiel. Eine andere Schöpfung dieser Zeit ist das im Innern der Stadt belegene Opernhaus, erbaut um 1748 durch den Italiener Babiena. Vier mächtige Säulen tragen das Portal mit seinen in Stein gehauenen überlebensgrossen allegorischen Figuren. Wie durch einen Zauberschlag fühlt sich der Eintretende in die Epoche fürstlicher Allmacht geführt: so überrascht ihn der auf dunkelgrünem Grunde in üppiger Vergoldung prangende, im reichsten Barockstil decorirte Zuschauerraum, dessen Parterre und dreifache Logenreihe nahezu tausend Personen aufzunehmen vermögen. Der Bühne gegenüber liegt die grosse markgräfliche Loge, ehemals, wie alle übrigen Logen, mit schweren rothseidenen, goldgestickten Vorhängen versehen. Der Eingang war so eingerichtet, dass ein Gespann bequem bis zur Brüstung derselben fahren konnte. Stieg Serenissimus aus seinem Wagen, um auf seinem Sessel Platz zu nehmen, so ward aus den zu beiden Seiten des Prosceniums befindlichen Logen von gallonirten Hoftrompetern ein Tusch geblasen und von der Bühne erwiderten schmetternde Fanfaren. Ueber die grossen mythologischen Ballet- und Opernaufführungen auf diesem Bühnenraum mit seinen nach Tiefe, Höhe und Breite kolossalen Dimensionen melden die Chroniken Wunderdinge. Die Vorstellungen gelegentlich der Anwesenheit Friedrich's des Grossen sollen nicht weniger als 20,000 Fl. gekostet haben. Zu den weiteren Bauten des prächtig gesinnten Monarchen gehört das neue Schloss in der Ludwigstrasse mit dem dahinter befindlichen Hofgarten, sowie das südwestlich von der Stadt belegene Lustschloss Fantaisie mit seinen ausgedehnten Parkanlagen.

Während so unter prunkliebenden Fürsten der Stadt das schimmernde Gewand französischen Geschmackes angelegt wurde, und im markgräflichen Opernhause Ballet und Comédie florirten, bewahrte sich das Bürgerthum Bayreuth's seine kräftig deutsche Gesinnung. Wir kennen das Bürgerthum des vorigen Jahrhunderts, das unter seiner gemessenen, fast strengen und herben Aussenseite ein kernhaftes ächtes Wesen verbarg. Als die Schwester Friedrich's des Grossen bei ihrem

Einzug in die Residenz von dem Bürgermeister der Stadt zu bewillkommnen war, »affectirte« der Mann, wie die hohe Dame sich ausdrückte, sie im ehrlichsten Deutsch anzureden. Mit siegreicher Treue war hier auf rauhem Grunde und Boden, gedüngt von den verschiedenartigsten Völkerschichten, die nacheinander auf ihm sich lagerten, allen romanischen Einflüssen von oben her zum Trotz, die deutsche Sprache behauptet. »Die römische Kirche drang ihm ihr Latein, die wälsche Kultur ihr Französisch auf: der Gelehrte, der Vornehme sprach nur noch die fremde Sprache, aber der Tölpel von Bürgermeister »affectirte« immer wieder sein Deutsch. Ja, wie wir dies aus näherer Betrachtung des Vorfalles zwischen dem Bayreuther Bürgermeister und der preussischen Prinzessin ersehen, ward hier nicht nur Deutsch gesprochen, sondern man affectirte sogar, sich in »gereinigtem« Deutsch auszudrücken, was der hohen Dame sehr peinlich auffallen musste, da sie selbst in einer Begegnung mit der Kaiserin von Oesterreich sich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten schlechten Dialectes ihrer speciellen Heimath, im Deutschen gegenseitig nicht verstehen konnten!« *)

Und doch war die Regierung Friedrich's wenigstens eine Zeit der Ruhe für das Land gewesen. Als kurz vor dem Hubertusburger Frieden, den noch nicht zweiundfünfzigjährigen Herrscher eine Lungenentzündung jählings dahinraffte, war die Trauer im Lande allgemein und ungeheuchelt; denn der Verstorbene war ein leutseliger und jovialer Herr gewesen. Und wenn die Pracht seines Hofes die Kräfte seiner Unterthanen über Gebühr anspannte, hatte sie doch auch manchen fremden Gulden ins Land gezogen. Mit dem Tode seines Nachfolgers, des Sonderlings Friedrich Christian, fiel das Fürstenthum Bayreuth an die Ansbacher Linie. Aber der Markgraf von Ansbach war ebenfalls der letzte seines Stammes. Er verkaufte den kleinen Staat gegen ein Jahrgeld an Preussen. Die neue Regierung war bestrebt, die getheilten Gefühle über diese Abtretung durch milde Massregeln

*) Wagner, Ges. S. IX. pag. 396.

zu gewinnen. Da kam das Jahr 1806. Schlag auf Schlag folgten die Niederlagen Preussens gegen Napoleon, Bayreuth war schutzlos der Willkür des Feindes preisgegeben. Ein französischer Intendant nahm von Landeskassen und Revenüen zu Gunsten der französischen Armee Besitz; alle preussischen Wappen und Siegel wurden verwischt und umgestochen; dann trennte der Tilsiter Frieden Bayreuth gänzlich von Preussen und verleibte es dem französischen Kaiserreiche ein. Erst durch den Vertrag von Paris gelangte es an Bayern, um sich unter dessen dauerndem Schutze endlich der Segnungen des Friedens zu erfreuen. Die Kreiseintheilung Bayerns schlug das ehemalige Fürstenthum zu Oberfranken und die einst markgräfliche Residenz ward nun Regierungssitz und Hauptstadt dieses Kreises. In fünf Jahrzehnten hatte Bayreuth viermal seine Regierung gewechselt.

Unter allen Wechselfällen aber hatte sich der treue deutsche Sinn der Bayreuther rein und unverdorben erhalten. Er liess Land und Ort in mehr als sechzigjähriger Angehörigkeit zur bayrischen Krone immer inniger urd anhänglicher mit derselben verwachsen, sich in der jüngeren Vergangenheit, mehr als manche andere bayrische Provinz, der hochsinnigen nationalen Politik seines Herrschers würdig und reif erweisen, und jeden ihrer Schritte freudig willkommen heissen. Dieser unverdorbene deutsche Sinn befähigte Bayreuth auch dazu, die Pflanzstätte für die junge deutsche Kunst zu werden.

Während in München das grosse Vorhaben Wagner's in gewissen Kreisen noch vielfach als die Errichtung einer »preussischen Nationalbühne« bewitzelt und verhöhnt wurde, traf der Künstler in Bayreuth sofort auf Männer, die das gewünschte Verständniss für seinen grossen Gedanken hatten. »Als ich hierher kam,« sagte Wagner in einer seiner wunderbaren Gelegenheitsreden, die ihn eben in ihrer schlichten Natürlichkeit in seiner ganzen Grösse zeigen und bei deren jeder tief bedauert werden muss, dass kein Griffel da ist, um sie in steinerne Tafeln zu graben, »als ich hierher kam, fing ich nicht an, von Opernrecensionen und Theaterintendanten

zu reden, sondern ich sprach zu den Männern, die nun meine innigsten, theuersten Freunde sind, von einer Idee, die dem Ganzen zu Grunde liegen soll. Sie hörten mich an, diese Männer, die jetzt im Verwaltungsrathe sind, es hörten mir zu Dekane, Consistorialräthe und Professoren, um mich zu ergründen, ob ich etwas Thörichtes sagte oder Etwas, was Fundament hat, und dieses aufmerksame Anhören dessen, was ich will, hat mich tief gerührt und geehrt.«

Männer dieses Schlages traf Richard Wagner vor Allem an der Spitze des städtischen Magistrats, in dem mehrgenannten trefflichen Bürgermeister Theodor Muncker, der in Gemeinschaft mit der gesammten Verwaltung Bayreuth's, der Sache des Meisters seine rastlos thätige Theilnahme widmete, so vor allen Andern auch in dem Vorstand der Stadtverordneten, dem ebenfalls mehr erwähnten Friedrich Feustel. Dieser wackere Mann hatte seine öffentliche Wirksamkeit schon früh damit begonnen, dass er als Redacteur der Bayreuther Zeitung für des Vaterlandes Wohl, Einheit und Grösse kämpfte, als dies noch gar nicht »opportun« war; in den bayrischen Landtagen hatte er nicht mit langen Reden auf Principien Parade geritten, wohl aber mit kurzen Worten stets das Rechte getroffen und oft die widerstrebendsten Gegner unter sich und mit seinen Ideen versöhnt. Seine umfangreichen Budgetarbeiten, bei denen er Alles so einzurichten wusste, dass der Staat mit den möglichst geringen Einnahmen möglichst viel leisten konnte und mit des Volkes Gut gespart wurde, seine Berufung zum Frankfurter Vertrauensausschuss, seine Wirksamkeit beim Zollparlament, wo er in hervorragender Weise dazu beitrug, dass schon damals die Mainbrücke geschlagen und zwischen Nord- und Süddeutschland ein herzliches Einvernehmen hergestellt wurde, sein rechter Sinn und scharfer Blick, all diese Dinge und Eigenschaften, die ihn seinen Mitbürgern theuer gemacht, befähigten ihn ganz vorzüglich auch zu einem segensreichen Wirken und Schaffen zum Heile von Wagner's grossem Unternehmen, dem er sich mit vollem Herzen und im felsenfesten Vertrauen auf den künstlerischen Beruf des Meisters hingab. Dabei vermögen

wir kaum anzugeben, ob sich dieses Vertrauen auf eine mehrjährige genauere Kenntniss der Wagner'schen Werke nnd Tendenzen stützte, oder ob es sich ihm nicht vielmehr beim ersten persönlichen Bekanntwerden mit dem Künstler und Menschen Wagner mit jener unwiderstehlichen Nöthigung erschloss, die das wahrhaft Grosse auf das gesunde Gemüth ausübt.

Als Richard Wagner im Frühjahr 1871, still und unbemerkt, wie er gekommen, die freundliche oberfränkische Stadt nach erstem dreitägigen Aufenthalt wieder verliess, war er in derselben bereits von ernsten Männern begriffen, gerade wie er selbst ihre Lage und Eigenthümlichkeit, ihre Persönlichkeiten und Typen *) mit inniger Befriedigung kennen gelernt hatte.

Mit lebhafter Spannung wurden in Bayreuth zunächst die Nachrichten über die alle Erwartungen übertreffenden herrlichen Erfolge des Meisters in Berlin verfolgt. Vier Wochen später erschien von Darmstadt aus ein Assistent des Maschinenmeister Brand aus Darmstadt, welcher das markgräfliche Opernhaus im Auftrage Wagner's noch einmal aufs Eingehendste inspicirte und die Stadt dann wieder verliess. Die erste genauere Kunde über die Details des Aufführungsplanes bezeichnete mit Bestimmtheit als den Ort derselben Bayreuth, wenngleich nicht das dortige Opernhaus. Schon ward in Gedanken der Neubau im Voraus placirt; bereits ist erwähnt, dass hierbei zuerst an den Ort gedacht wurde, wo jetzt das Wohnhaus des Dichtercomponisten sich befindet. Dann für eine Weile Spannung und Stillstand im Zuströmen

*) Den originellen Volkspoeten und fruchtbaren Reimeschmied Sauter von der Pegnitz nicht ausgenommen, der ihm beim Abschiede auf dem Bahnhofe ein auf seine Anwesenheit sofort verfasstes Gedicht überreichte. — Unmittelbar nach Wagner's damaliger Abreise traf Heinrich Laube auf der Durchreise in Bayreuth ein und gerieth wunderlicher Weise in dasselbe Zimmer, das sein grosser Jugendfreund soeben verlassen. »Die Bayreuther sind erstaunt und nicht ohne Zweifel«, heisst es in seinem Reisebericht für die Wiener N. Fr. Presse. Es war aber gerade schön von den Bayreuthern, dass sie keine Zweifel hegten!

neuer Nachrichten. Im September erhielten die Bayreuther im Garten des Café Sammet am Schlossplatz, in einem Concert zur Erinnerung an die Cernirung von Paris, die erste Gelegenheit, den eben so vielgenannten Kaisermarsch zu hören. Da traf endlich im Herbst die schriftliche Anfrage Wagner's ein. Sie kam sofort in dem alten, noch aus den Zeiten des Markgrafen Georg Wilhelm herrührenden Rathhaus am Markt in der Sitzung der Gemeindebevollmächtigten vom 9. November 1871 zur Verlesung und führte den Beschluss herbei, den Plänen des grossen Meisters in jeder Hinsicht förderlich und behülflich zu sein.

Und nun kam, seinem Versprechen gemäss, im winterlichen Spätherbst der Meister selbst noch einmal, um mit den bürgerlichen Behörden der Stadt in persönliches Einvernehmen zu treten, und gleichzeitig seine technischen Genossen aus Berlin und Darmstadt, die in Gemeinschaft mit ihm den Bauplatz für das Festspielhaus prüften und wählten. Hatten schon vor seinem Eintreffen die concurrirenden Bewerbungen anderer Orte mancherlei Besorgnisse aufkommen lassen, so konnte der Bayreuther nunmehr seinen gerechten Stolz nicht unterdrücken, dass keinerlei noch so günstige Anerbietungen den Dichtercomponisten von seinem wohlerwogenen Beschlusse abwendig zu machen im Stande waren; obwohl deren noch im Verlaufe seiner Anwesenheit in Bayreuth bei ihm einliefen. Grosse Sensation erregte darauf die in der Bauplatzangelegenheit eintretende Krisis: die Nothwendigkeit, nachdem bereits alle Bestimmungen für den Stuckberg getroffen waren, dem Künstler nachträglich eine andere Baustelle für sein Theater anbieten zu müssen. Ohne Zögern entschlossen sich die Vorstände des Magistrats, selbst die Reise nach dem Schweizer Wohnsitze des Meisters anzutreten, und, wie in solchen Fällen oft, ward gerade durch diesen Zwischenfall ihr freundschaftliches Verhältniss zu Wagner nur noch enger. Sein abermaliges Erscheinen in Bayreuth, seine definitiven Veranstaltungen für seine eigene Uebersiedelung wurden allseitig mit Freude begrüsst. »Es kann also jetzt kein Zweifel sein, dass unsere Stadt die Ehre haben wird, für die Zukunft

den grössten Componisten der Jetztzeit dauernd in ihren Mauern zu beherbergen!« mit diesen freudig erregten Worten gab das Bayreuther Tageblatt den Empfindungen Ausdruck, welche die ganze Bevölkerung bewegten. Schon in demselben Monat Februar erhielt Bayreuth seinen Wagnerverein. Den ersten factischen Anstoss dazu gab der eben gebildete Verwaltungsrath. Die am 23. Februar 1872 in der Bürgerressource zusammenberufene Generalversammlung war von gegen hundert Personen besucht und hatte nicht allein die Constituirung eines eigenen Wagnervereines für Bayreuth, sondern schon am ersten Abende die Zeichnung von mehreren Patronatsscheinen zur Folge.

Am 24. April Nachmittags vier Uhr traf Richard Wagner zum vierten Male in Bayreuth ein, um dasselbe nun zum beständigen Wohnsitz zu wählen. Für die ersten Tage genoss das gastliche Haus Feustel's den Ruhm, den Meister zu beherbergen, dann bezog Wagner das Hôtel zur Fantaisie bei Donndorf. Am Tage seiner Ankunft tagte im Rathhaussaale eine vom Verwaltungsrath einberufene Versammlung von Bayreuther Bürgern, um über die Einquartierung der für die (in den Pfingsttagen bevorstehende) Grundsteinlegungsfeierlichkeit zusammenströmenden Gäste zu berathen; in den folgenden Tagen gingen die Einzeichnungslisten von Haus zu Haus und fanden allenthalben offene Thüren.

In der Frühe des 29. April 1872 geschah der erste Spatenstich, mit welchem die Erdarbeiten für das Bühnenfestspielhaus ihren Anfang nahmen. Am Vormittag war die erste Abtheilung Arbeiter auf dem Platze beschäftigt, Nachmittags wurde ihre Anzahl verdoppelt. Von der Baustelle ward die ausgegrabene Erde sofort an den Fuss des Berges hinabgeschafft, um daselbst zur Planirung des gesammten Bodencomplexes und zur Herstellung von Gartenanlagen zu dienen. Wer seine Schritte die Anhöhe noch weiter hinauf über die Bürgerreuth nach dem Hohlweg zur Hohenwart lenkte, den leitete das Klopfen der Steinmetzen nach der Richtung, wo bereits seit mehreren Wochen an einem anderen Denkmal rüstig gearbeitet wurde. Es hatte eine schöne

Bedeutung für die Stadt Bayreuth, dass sie zu gleicher Zeit in Erinnerung der jüngsten glorreichen Siege des deutschen Heeres den Siegesthurm errichtete, welcher heute auf dem Grunde dunkler Tannenwaldungen hinter dem Wagnertheater, weithin sichtbar, stolz sich erhebt.

Eine kurze Unterbrechung der mancherlei Vorbereitungen für die Grundsteinlegung waren für Wagner die unruhevollen Wiener Tage. Als er am 14. Mai aus der Donaustadt heimkehrte, war auch schon seit einigen Tagen Baumeister Brückwald aus Leipzig in Bayreuth angekommen, an welchen der Ruf zur modificirten Ausführung der von Neumann entworfenen und Ende April nach erneuter Revision wieder eingelieferten Pläne ergangen war.

II.

Grundsteinlegung.

Ankunft der Gäste. Proben und gesellige Zusammenkünfte. Feier der Grundsteinlegung. Beschlussfassung über den Bau.

Die Pfingsttage des Jahres 1872 setzten das stille Bayreuth in eine noch nicht erlebte Bewegung. Schon am Vorabend des Pfingstfestes, Sonnabend den 18. Mai, waren einzelne Gäste als Vorläufer der aus allen Landen zuströmenden Schaaren erschienen, und jeder neu ankommende Zug vermehrte ihre Zahl. Mit dem Ostbahnfrühzuge des ersten Feiertages trafen die Musiker aus Wien und Pesth ein, mit den ferneren Tageszügen die Künstler und Patrone von Coburg, Meiningen, Weimar, Karlsruhe und München. Um sechs Uhr Nachmittags empfing Wagner die schon anwesenden Gäste durch einen kurzen Begrüssungsact im Opernhause. Mit Jubel von den zum Theil aus weiter Ferne auf seinen blossen Anruf Herbeigeeilten aufgenommen, betonte er, wie leid es ihm thue, in den bevorstehenden Festtagen nicht zu jedem Einzelnen in diejenigen intimeren Beziehungen treten zu können, die er sich wünsche und sprach die Hoffnung aus, eine gelungene Aufführung der grossen Beethoven'schen Tonschöpfung werde das Band geistiger Verbrüderung um alle Erschienenen schlingen. Nach einigen anordnenden Erörterungen über Placirung des Orchesters u. s. w. trennte man sich unter

dreimaligem Hochruf auf den Meister. — Gegen neun Uhr kam ein Extrazug an, der mehrere Hunderte von Gästen, und in den Leipziger und Magdeburger Sangeskräften (Riedel'scher und Rebling'scher Verein) die Hauptmasse der beim Concert mitwirkenden Sangeskräfte brachte. Obgleich gegen Abend ein Gewitterschauer über die Stadt hingezogen war, der schon manche Befürchtungen über das zu erwartende Wetter wachrief, war der Zudrang zum Bahnhof ausserordentlich. Galt es doch nicht der Neugier, sondern der fröhlichen Pflicht. An die Festgenossen waren Quartierbillets versandt und die gastliche Stadt in Distrikte getheilt. Wer im Bezirk A wohnen sollte, lautete die Anweisung, müsse auf dem Bahnhofe nach derjenigen bunten Laterne ausschauen, welche diesen Buchstaben trage; das Weitere werde sich finden. Um die Leuchten geschaart, standen die Gastgeber oder deren Abgesandte schon lange vor dem Eintreffen des Zuges, um die Fremdlinge zu erwarten. Der Zug kam an, geschäftig bildeten Turnverein und Feuerwehr eine lebende Kette zwischen den Waggons und der andrängenden Menschenmenge; in ihrem Schutz waren sämmtliche Gäste binnen Kurzem mit ihren Quartiergebern in Einverständniss gebracht. Wer seinen Mann gefunden, brachte ihn im Triumph unter Dach; allerdings war mancher Quartiergeber leer ausgegangen, da die Berliner Sänger und Musiker in Leipzig den Anschluss versäumt hatten und daher erst am folgenden Tage ankamen.

Die erste Probe unter des Meisters Führung begann am Montag früh um zehn Uhr. Sie war ausschliesslich den drei ersten Sätzen der neunten Symphonie gewidmet. Als Wagner mit seiner Gemahlin, der Frau Minister von Schleinitz und mehreren anderen Damen und Herren in der Mittelloge des alterthümlichen Opernhauses erschien, wurde er von den Künstlern mit solennem Tusch empfangen; er machte sich jedoch sofort wieder unsichtbar und erschien nach einiger Zeit wieder im Orchesterraum, wo sich die begeisterte Ovation wiederholte, während das ganze Haus, Hüte und Tücher schwenkend, in stürmischen Jubel ausbrach. Die

Bühne war für die Aufführung in einen Saal umgewandelt worden, deren Seiten und Decke durch mit Malerei bedeckte Holzwände hergestellt waren. Längs den Seiten stiegen amphitheatralische Sitzreihen für die Sänger empor; in der Mitte des Bühnenraumes und auf den untersten Tribünen fanden die Musiker mit ihren Pulten Platz. Es waren über hundert Männer, die sich aus den verschiedensten Richtungen des Vaterlandes versammelt, unter ihnen die vortrefflichsten und berühmtesten Namen. Einen vorzüglichen Kern des gesammten Instrumentalkörpers bildete insbesondere das Streichquartett; wohin man blickte, ein Concertmeister, jeder ein Virtuos; an ihrer Spitze August Wilhelmj. Es wurde bemerkt, dass allein »Wehr und Waffen« derselben sich zu einer Ausstellung werthvoller Instrumente hätten vereinigen können. So gelang es denn auch, obgleich selbst dem Genie des Meisters in der Vereinigung so verschiedener Elemente eine besondere Aufgabe gestellt war, der Gluth des Führers zuerst die Geigen in Fluss zu bringen und das Quartett verschmolz wie zu einem Guss. Längere Zeit bedurften die Bläser; nach mehrstündigem Bemühen war jedoch auch hier die Arbeit in der Hauptsache gethan. Sehr erleichterten die Verständigung erläuternde Anweisungen, die Wagner in der knappen Form des Kernspruches gab: »Mit einem innerlichen Forte« sollte die wuchtige begleitende Figur der Streichinstrumente zum zweiten Thema des zweiten Satzes gespielt werden, um dieses selbst zu deutlichem Vernehmen gelangen zu lassen. »Keine Gefühlsnüance! kein Affect! wie hinter einem Schleier muss das klingen!« — und der Hornist blies seine Ces-Dur-Tonleiter (3. Satz) sofort ganz anders. Manche dieser Bemerkungen wirkten nicht nur belebend auf die Spielfreudigkeit des Orchesters, sondern erregten stürmische Heiterkeit auch unter den Zuhörern. Ihren Inhalt verdankten sie der tiefen Erkenntniss, an ihrer Form hatte die glückliche Stimmung, die den Meister in diesen herrlichen Tagen beseelte, den meisten Antheil. Die erste Probe nahm die Kräfte des Dirigenten wie der ausübenden Künstler bedeutend in Anspruch; als sie schloss, war es gegen halb zwei Uhr Mittags. — Nachmittags fünf Uhr

war die zweite Probe angesetzt, an welcher sich auch die inzwischen vollzählig gewordenen Sänger activ betheiligten. Haupt an Haupt nahm der jezt zum ersten Mal entbotene Chor die amphitheatralisch aufsteigenden Tribünen ein. In den beiden einstigen Trompeterlogen ragten die Heldengestalten Niemann und Betz aus einem Kreise stimmverwandter Sänger hervor. Die weiblichen Stimmen des Soloquartetts waren in den Händen des Frl. Lehmann aus Hamburg und der Frau Johanna Jachmann-Wagner. Als Richard Wagner etwas verspätet erschien, hatte er Mühe, dem grüssenden Jubel zu steuern, um den Getreuen in kurzer Anrede seinen Dank auszudrücken, dass sie so vertrauensvoll seinem Rufe gefolgt. Es sei der freudigste Augenblick für ihn, da er sie in so grossen Schaaren um sich versammelt sehe. Dann rief er Feustel aus dem Zuhörerkreise hervor und indem er ihm vor allem Publikum kräftig die Hand schüttelte, rief er: »Das ist der Mann, der mir wacker geholfen hat; ja, ja, der Alles hier zu Stande gebracht hat. Meine Herrschaften, ich stelle Ihnen den Banquier Feustel vor.« Darauf mit freudigem Blick um sich sehend, im gleichen traulichen und herzgewinnenden Ton: »Aber heute ist es doch schön hier?« Die Probe des letzten Satzes begann. Der plötzliche Aufschrei, mit welchem derselbe seinen Eingang nimmt, ertönte, wurde aber sogleich wieder durch das »Halt!« des Meisters gehemmt. Eine Tonfluth müsse hereinbrechen, plötzlich, wild, unaufhaltsam; Rhythmus, gute und schlechte Tactglieder, Accente u. s. w. sollten aufhören, die ganze achtactige Periode wie ein mit gesteigerter Kraft auf den letzten Ton hinstürmender Auftact erscheinen. Erst nach wiederholten Versuchen gelang es den Spielern, seiner Intention vollkommen gerecht zu werden; — aber mit welch schrecklich überzeugender Gewalt wirkte dann auch dieser furchtbare Ausbruch einer wilden Verzweiflung, der jetzt in seiner ganzen rhythmischen Chaotik über die Zuhörer hereinstürmte! In gleicher Weise wusste Wagner den Charakter der jedesmaligen Stelle durch drastische Anweisungen stets aufs Bestimmteste zu fixiren. Mit einem energisch gesprochenen »Nicht doch!«

geschah dies z. B. bei den beiden isolirten Eingangsnoten des nach dem flüchtigen Auftauchen des Scherzothemas wieder eintretenden Recitativs der Bässe in F-dur. »Als wenn sämmtliche Pauken der Welt da wären,« sollte das hervorbrechende Fortissimo vor dem Eintritt der Menschenstimme ausgeführt werden. Dann erhob sich Betz: »O Freunde, nicht diese Töne!« Seine herrliche Stimme erfüllte den weiten Raum. »Lebendiger!« rief Wagner, »als wollten sie sagen: Kerle, was spielt ihr für ein gräulich Zeug!« Der Sänger sollte seine Worte mit dem ganz dramatisch-individuellen Ausdruck einer Art von edler Entrüstung ausrufen. »Ganz recht!« erwiderte Betz und bewies sofort durch seinen veränderten Vortrag, dass er den Wink verstanden. Die Vorbereitungen des Chores durch Riedel, Rebling und Stern waren so sorgfältig gewesen, dass dem Meister fast nichts zu thun übrig blieb. Das »Seid umschlungen, Millionen!« dessen Execution einst in Dresden so viel Anstrengung gekostet, wurde hier zuerst von den beiden kleinen Chören in den Trompeterlogen allein gesungen, »gleichsam als wenn sie den Andern ein Mysterium verkündeten.« Leider brach über die lehrreichen Stunden die plötzliche Calamität eines unfreiwilligen Gasstrikes herein. Beide Gasuhren versagten nach einander den Dienst, die Flammen erloschen, es drohte völlig Nacht zu werden, und für den Augenblick war nicht zu helfen. Gegen sieben Uhr erhielt die Probe einen unerwarteten Schluss. — Abends fand dem Festprogramme gemäss eine »Reunion« in der »Sonne« statt. In kürzester Zeit füllten sich die Räumlichkeiten des Gasthofes derart, dass schon um acht Uhr schwer ein Plätzchen zu bekommen war. Es ging hoch und lustig her, obgleich der Meister an der geselligen Freude theilzunehmen verhindert war.

Der Morgen des folgenden Tages führte eine grössere Anzahl der Festgenossen hinaus zur Eremitage. Gegen zehn Uhr begegnete man Jedem, aus welcher Himmelsgegend er auch kommen mochte, auf dem Wege nach dem Theater. Hier trafen alle wieder zusammen, die Freunde aus Berlin, Leipzig, München, aus aller Welt Enden. Die Probe nahm

vor besetztem Hause ihren Anfang mit dem »Kaisermarsch,« dessen vocaler Schluss: »Heil, heil dem Kaiser!« von so vielen ausgezeichneten Stimmen mit Begeisterung gesungen, einen mehr als gewaltigen Eindruck machte. Dann wurde die Symphonie von Neuem vorgenommen, rastlos bewies sich der Meister in Ertheilung und Ergänzung seiner Vorschriften. In der »Schreckensfanfare« zu Beginn des letzten Satzes, deren Ausführung schon Tags vorher so viel zu schaffen gemacht, verletzte sein Ohr die lückenhafte Mitwirkung der Trompeten, welche der Partitur nach, gemäss der beschränkten Beschaffenheit der damaligen Natur-Trompete, ihre Theilnahme am melodischen Gange gegen die ersichtliche Intention des Componisten unterbrechen. Wagner griff zu der Abhilfe, dass er die schmetternden Instrumente den Gang der Holzbläser vollständig mit ausführen liess. Nun war Licht gewonnen, »man glaubte da nicht mehr blos Musik zu hören, man glaubte die Melodie wie unmittelbar vor sich zu sehen.« Die Correctur in den Stimmen erschwerte die Aufgabe, da ergriff Hans Richter die Trompete und half mit der ihm eigenthümlichen Energie. *) Sein Feuereifer veranlasste die Bläser sogar, sich zu Gunsten der verbesserten Lesart eine Extraprobe anzuberaumen. — Zu der Nachmittags um fünf stattfindenden Hauptprobe waren zahlreiche Billets ausgegeben und das Haus gefüllt, als gälte es bereits der Aufführung. Wagners Ungezwungenheit übte auf alle Anwesenden die hinreissendste Wirkung aus. Er liess seinem Humor ganz die Zügel schiessen und sprach Vielerlei, bald zu Orchester und Chor, bald zum Publikum gewendet. Mit sichtlichem Behagen constatirte er unter Anderem wiederholt die Abwesenheit der officiellen Journalistik. »Hier giebt es keine Programme, keine Annoncen, an den Ecken ist nichts zu lesen; wir geben kein Concert, wir

*) »Richter ist im Orchester gerade so heimisch, wie der Fisch im Wasser. Als wirklichen Kapellmeister sieht man ihn jetzt mit der Bratsche in der Hand, dann sitzt er plötzlich hinter der grossen Trommel oder entlockt dem Triangel das frappirende Klingkling.« (W. Tappert.)

machen Musik für uns und wollen der Welt nur zeigen, wie man Beethoven aufführt — wer uns kritisirt, den soll der Teufel holen!« Stürmische Heiterkeit nahm diese gemüthliche Verfluchungsformel auf. Während des Dirigirens gerieth er so sehr ins Feuer, dass sein Tactstock mitten im Finale in zwei Stücke zersprang. Von gleichem heiteren Ernste, wie seine übrigen Aeusserungen während der Probe, war die längere Ansprache getragen, mit der Wagner am Ende derselben nochmals seinen Dank an Musiker, Sänger und Sängerinnen aussprach und alle Anwesenden für den folgenden Tag zur Grundsteinlegung einlud. »Eine solche Compagnie kommt nicht so leicht wieder zusammen,« diese Wendung ward schnell zum geflügelten Worte.

Als der letzte Accord verklang, war es sieben Uhr Abends geworden. Im Festprogramme war für den Schluss des Tages ein Ausflug nach der Fantaisie projectirt. Zwar hing dunkles Gewölk gewitterdrohend über den Bergen, die finsteren Massen am Himmel schoben und thürmten sich durch und über einander und von Zeit zu Zeit machte sich auch ein leiser ferner Schimmer des Blitzes sichtbar. Dennoch strömte der grösste Theil der Gäste hinaus ins Freie; zu Wagen und zu Pferde, eine wahre Völkerwanderung, ging es dem eine gute Stunde weit entfernten Parke zu. Carrossen rollten hin und wieder, doch schritten auch muntere Sänger und Sängerinnen aller Länder, wo ein Fuhrwerk versagt war, wacker zu Fuss dem allgemeinen Ziele zu. Der schöne, dem Herzog von Würtemberg gehörige Park stand in seiner vollen Ausdehnung offen; Thüren und Thore, sonst das ganze Jahr über verschlossen, waren durch die Gastlichkeit seines Besitzers heute weit geöffnet. Ein Sammelplatz der immer neu zuströmenden Festgenossen war das dicht am Park gelegene Hôtel zur Fantaisie, in seinen Räumen stauten sich die bunten Wogen.

Ein kleiner Kreis von näheren Freunden war auch in der Häuslichkeit Richard Wagner's versammelt; unermüdet hatte dieser nach allen gewaltigen Anstrengungen des Tages noch am späten Abend für Alles Auge und Ohr, für Jeden ein theilnehmendes und liebenswürdiges Wort. Nach 9 Uhr

brachte der Bayreuther Liederkranz dem am Vorabende seines neun und fünfzigsten Geburtstages stehenden Meister eine Serenade: mit farbigen Lampen zog die Schaar vom Schobert'schen Gasthof in den Schlossgarten hinüber, um sich unter seinen Fenstern zu postiren. Eine dazu abgesandte Deputation erhielt auf das Freundlichste die Erlaubniss zur Ausführung des Ständchens. Der Gefeierte applaudirte nach jeder Nummer und erschien zum Schlusse mit seiner Gemahlin im Garten, um sich unter die Sänger zu mischen und ihrem Dirigenten auf die schmeichelhafteste Weise seinen Dank auszudrücken. Der vorgerückten Stunde wegen kamen die auf eine weitere musikalische Huldigung zielenden Pläne des Riedel'schen Vereins nicht mehr zur Verwirklichung; dagegen brach ein Regenschauer aus, der für den folgenden Tag die ungünstigsten Aussichten eröffnete.

In der That zeigte sich schon am frühen Morgen des eigentlichen Festtages der Himmel dicht in Wolken gehüllt. Gegen acht Uhr begann ein feiner Regen, der immer intensiver wurde und um die elfte Stunde in einen strömenden Landregen ausartete. Um zehn sollte sich der festliche Zug vor dem Feustel'schen Hause in der Jägerstrasse in zwangloser Weise ordnen. Der Ungunst des Wetters zum Trotze ward es auf dem Wege dahin immer lebendiger, obgleich man nicht wusste, ob der für den Fall ungeeigneter Witterung in Aussicht gestellte Aufschub des feierlichen Actes stattfinden werde oder nicht. Die Zeit verging, eine immer mehr anschwellende Menschenmenge schob sich in der Jägerstrasse hin und her. Endlich verbreitete sich die Kunde, die eigentliche Festlichkeit mit Rede und Gesang werde des andauernden Regens wegen um zwölf Uhr Mittags im Opernhause, der Act der Grundsteinlegung jedoch zwar in abgekürzter Form, aber zur bestimmten Stunde stattfinden.

Obgleich der Weg durch den aufgeweichten Lehm fast bodenlos geworden, fand sich ein dichtgedrängtes Publikum auf dem Festplatze zusammen. Mächtige Mastbäume mit Wimpeln und Flaggen, ein und zwanzig an der Zahl, fixirten die Ecken des Gebäudes, so dass sich der Beschauer leicht die

Linien desselben im Geiste herstellen konnte. Tribünen und Erhöhungen schlossen den Festplatz ein. Die Auffahrt in der Vorderfront markirte sich durch zwei ausgehobene Erdgruben; hier waren die um den Grundstein gelagerten Quadersteine eingelegt. Vorn sollte sich der Verwaltungsrath postiren, über ihm war ein Podium als Rednerbühne eingerichtet. Hinter diesem war für die Patrone und Delegirten der Wagnervereine eine ovale Fläche abgegrenzt, über der sich in Curvenlinien die Tribüne für Sänger und Sängerinnen erhob. All diese Herrichtungen waren vergeblich getroffen, das von Minute zu Minute sich steigernde Unwetter liess keine prunkvolle Entfaltung der Feier zu. Kurz nach 11 Uhr rollte der Wagen die Anhöhe empor, welcher mit dessen nächsten Angehörigen und Freunden den Meister brachte; dieser stieg unmittelbar neben dem Grundsteine aus. Unter den Klängen des Huldigungsmarsches an König Ludwig II. von Bayern wurde der Stein versenkt und begann die Vermauerung desselben.*) Richard Wagner ergriff den Hammer und that mit den Worten: »Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang' und halte fest!« die ersten drei Hammerschläge. Ihm folgten die Glieder des Verwaltungsrathes, die Patrone, Männer und Frauen, die Baumeister und Viele aus

*) In die dem Steine eingefügte Blechkapsel waren mehrere beziehungsvolle Documente eingefügt: 1) ein telegraphischer Weihegruss König Ludwig's II. von Bayern, des Wortlauts: »An den Dichtercomponisten Herrn Richard Wagner in Bayreuth. Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, theuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem grossen Unternehmen im nächsten Jahre. Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint. Kochel, den 22. Mai 1872. Ludwig.« 2) Eine handschriftliche Urkunde von Richard Wagner, enthaltend die poetischen Zeilen: »Hier schliess' ich ein Geheimniss ein, da ruh' es viele hundert Jahr': so lange es verwahrt der Stein, macht es der Welt sich offenbar.« 3) Ein Exemplar der Statuten des ersten deutschen Richard-Wagner-Vereins zu Mannheim. 4) Ein Glückwunschschreiben der beiden Bayreuther städtischen Collegien. 5) Alte Münzen früheren Bayreuther Gepräges. 6) Ein bayrischer Vereinsthaler. 7) Ein deutsches Zwanzig-Mark-Stück,

den Reihen der anwesenden Gäste. Die Klänge des Huldigungsmarsches verhallten, eine tiefe Ergriffenheit hatte sich Aller bemächtigt, als sich die Versammlung nach dreifachem Hochruf auf den Meister trennte.

»Als an jenem Maitage des Jahres 1872,« erzählt Friedrich Nietzsche, »der Grundstein auf der Anhöhe von Bayreuth gelegt worden war, bei strömendem Regen und verfinstertem Himmel, fuhr Wagner mit Einigen von uns zur Stadt zurück. Er schwieg und sah dabei mit einem Blick lange in sich hinein, der mit einem Worte nicht zu bezeichnen wäre. Er begann an diesem Tage sein sechzigstes Lebensjahr: alles Bisherige war die Vorbereitung auf diesen Moment. Man weiss, dass Menschen im Augenblicke einer ausserordentlichen Gefahr oder überhaupt in einer wichtigen Entscheidung ihres Lebens durch ein unendlich beschleunigtes inneres Schauen alles Erlebte zusammendrängen und mit seltenster Schärfe das Nächste, wie das Fernste wiedererkennen. Was mag Alexander der Grosse in jenem Augenblicke gesehen haben, als er Asien und Europa aus einem Mischkruge trinken liess? Was aber Wagner an jenem Tage innerlich schaute — wie er wurde, was er ist, was er sein wird — das können wir, seine Nächsten, bis zu einem Grade nachschauen: und erst von diesem Wagnerischen Blick aus werden wir seine grosse That selber verstehen können — um mit diesem Verständniss ihre Fruchtbarkeit zu verbürgen!«

Es war zwölf Uhr geworden, als im Opernhause das allen Theilnehmern unvergessliche Nachspiel des eben geschilderten gewichtigen Actes vor sich ging. Der Zuschauerraum war dicht besetzt, sämmtliche Musiker, Sänger und Sängerinnen hatten sich auf der Bühne eingefunden. Dann erschien Wagner und nahm im Vordergrunde inmitten der Seinigen und des Verwaltungsrathes Platz. Die Heiterkeit der vorangegangenen Tage war allerseits einem tiefen Ernste gewichen. Die feierlichste Stunde der bedeutungsschweren Festwoche war gekommen. Nach einigen einleitenden Worten des Bedauerns, dass die eigentliche Feier in so unlieber Weise gestört worden, übergab der Künstler das Wort dem

Bürgermeister Muncker, der als Vertreter der Stadt die Patrone und Gönner des Unternehmens, wie die zu seiner Verherrlichung versammelten Sänger, Sängerinnen und Tonkünstler begrüsste. Seine Ansprache endete mit einem dreifachen Hoch auf die deutsche Kunst, ihren Meister und ihre Jünger. Dann ergriff Wagner selbst noch einmal das Wort zu längerer Rede. »Durch Sie,« wandte er sich an seine Patrone und Freunde, »bin ich heute auf einen Platz gestellt, wie ihn gewiss noch nie vor mir ein Künstler einnahm. Sie glauben meiner Verheissung, den Deutschen ein ihnen eigenes Theater zu gründen, und geben mir die Mittel, dieses Theater in deutlichem Entwurfe vor Ihnen aufzurichten. Hierzu soll fürs Erste das provisorische Theater dienen, zu welchem wir für heute den Grundstein legen.« An wen aber würde er sich zu wenden haben, um dem idealen Werke auch seine solide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre schützende monumentale Gehäusung zu sichern? Jüngst habe man die Unternehmung öfter als die Errichtung des »Nationaltheaters in Bayreuth« bezeichnet. Er sei nicht berechtigt, diese Benennung als gültig anzuerkennen. Wo wäre die »Nation«, welche dieses Theater sich errichtete? Als kürzlich in der französischen Nationalversammlung über die Staatsunterstützung der grossen Pariser Theater verhandelt wurde, hätten die Redner sich feurig für die Forterhaltung, ja Steigerung der Subvention verwendet, weil man die Pflege dieser Theater nicht nur Frankreich, sondern Europa schuldig wäre. In welche Verlegenheit und Verwirrung müsste ein deutsches Parlament gerathen, wenn es die ungefähr gleiche Frage zu behandeln hätte? Im besten Falle würde ein deutsches Theater dort so behandelt werden, wie noch vor wenigen Jahren in unseren verschiedenen Landtagen das deutsche Reich, nämlich: als Chimäre. »Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden. Und nur in diesem, fast persönlichen Verhältnisse darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze, uns noch so kühn

vorschwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll. Sei es jetzt auch bloss ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äussere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Doch schon jetzt ist der Stein stark und recht gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, sobald es das deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen Besitz zu treten. Und so sei er geweiht von Ihrer Liebe, von Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen trage, Ihnen Allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und halfen! — Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Rufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte; von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruss zujauchzt.« Als Wagner endete, erscholl der Chor aus den Meistersingern: »Wacht auf! es nahet gen den Tag!« worauf Feustel das Wort ergriff. Er brachte dem Herrscher Bayerns, dessen treue Huld, dessen auf das Ideale gerichteter Sinn den geistigen Grundstein zum Werke des Meisters gelegt habe, sowie dem deutschen Kaiser ein Hoch, in welches alle Versammelten tief ergriffen mit einstimmten. Dann trennte man sich, um am Nachmittag zur festlichen Aufführung der Beethoven'schen Tonschöpfung sich am gleichen Orte wieder zu versammeln.

Die fünfte Nachmittagsstunde war für den letzten Theil der Feier bestimmt. Aber schon von vier Uhr an begann das Zuströmen des Publikums. Eine förmliche Wagenburg bildete sich auf dem Opernplatze. Nur mit Mühe gelang es, den Weg in das Innere zu erreichen. Eine festlich geschmückte Menge erfüllte das Parquet und die drei übereinander emporsteigenden Logenreihen, ja selbst die vor der untersten Logenreihe umlaufende Gallerie, welche zu

markgräflichen Zeiten während der Opernvorstellung eine Compagnie Leibgarde inne zu haben pflegte. In der grossen Mittelloge nahm die Gattin Richard Wagner's in einem auserlesenen Kreise der engsten Freunde und ausgezeichnetsten Gönner Platz. Auf der Bühne war das Dirigentenpult mit mächtigen Lorbeerkränzen geziert. Der eine derselben trug auf breitem Atlasbande die Widmung: »Dem Meister Wagner zum 22. Mai 1872 der Wiener Wagnerverein.« Der ringsum steil sich erhebende amphitheatralische Tribünenaufbau gewährte in der vielfarbigen Mannigfaltigkeit seiner Insassenschaft einen zugleich anmuthigen und imponirenden Anblick. Gleich über den Musikern des Orchesters, welche den mittleren Bühnenraum und die untersten Sitzreihen einnahmen, der bunte Kranz der Sängerinnen, über ihnen die Sänger; in Allem nahezu ein halbes Tausend von Personen. Und doch war es nicht die blosse Menge, welche hier imponirte, sondern der sofort sich aufdrängende Eindruck, all diese Männer und Frauen aus den entlegensten Gauen und Marken des Vaterlandes seien von fern und nah dem Aufgebot eines einzigen Rufes gefolgt, sie alle von einem Geiste beseelt, und dieser Ruf wie dieser Geist der e i n e s übermächtigen Genius! Es war das bestimmte Gefühl, dass all diese Zurüstungen einem grossen Wendepunkt in der deutschen Kunstübung galten, der von dem heutigen Tage und der Vorführung der verheissungsvollsten aller Tondichtungen seinen Anfang nahm. Auch während des gesammten Verlaufes der Aufführung blieb dies Gefühl die Grundlage, auf welcher die durch dieselbe erregten Empfindungen wechselten.

Der Symphonie ging der »Kaisermarsch« voraus, dessen Eindruck insbesondere bei den brausenden Klängen des Schlusschores überwältigend grossartig war. Wer empfand nicht bei diesen wuchtigen Tönen, auf welchem Grunde der Künstler sein Lebenswerk errichtet sehen wollte? Nach kurzer Pause folgte der eigentliche Kern der Feier, die Beethoven'sche Symphonie. Sie drückte dem Feste den Charakter der religiösen Weihe auf, von den erschütternden Kämpfen, mit denen sie beginnt, bis zu den freudigen Schauern der

Welterlösung im letzten Satze, deren Macht sich Keiner aus der grossen Zahl der Hörenden zu entziehen vermochte, da sich unter dem Zauberstabe des Meister auch die geheimsten Wunder der erhabenen Tondichtung offenbarten. Als »der Zauber gelöst, der Bann gebrochen« war, in welchem sich Alle bis zum Verklingen des letzten Tones befanden, brach der Jubel aus; aus den Reihen der Hörer wie der Mitwirkenden regnete es Lorbeerkränze und Bouquets. Selbst tief erschüttert, lehnte Wagner alle Ovationen von sich ab, indem er stumm auf die Gesammtheit der Mitwirkenden hinwies, und dann statt alles Weiteren die Ankündigung gab: der ernsten Seite der Feier solle noch eine heitere folgen; er freue sich, sie Alle beim heutigen Festmahle wiederzusehen.

In den hell erleuchteten Räumen der »Sonne« fand die letzte Vereinigung aller betheiligten Elemente und der fröhliche Abschluss des grossen Tages statt. Wegen beschränkter Räumlichkeit konnten nicht mehr als dreihundert Tischkarten zum Bankett ausgegeben werden. Demzufolge fanden sich auch im gegenüberliegenden »goldenen Anker«, im »Reichsadler« und an anderen gastlichen Stätten förmliche Landsmannschaften zusammen. Doch blieb dem officiellen Festmahl der »Sonne« durch die Anwesenheit des Meisters mit seinen Angehörigen und näheren Freunden anfänglich eine Bevorzugung gewahrt. Der erste Hochruf, den hier Wagner ausbrachte, galt seinem königlichen Beschützer. Wohl war es mehr als der übliche Toast auf den »Landesherrn«, wenn er mit dankbarer Rührung der grossherzigen Stimme gedachte, die ihm einst in der Stunde bitterster Entsagung zugerufen: »ich will dafür sorgen, dass Du, künstlerischer Mensch, den ich liebe, dessen Gedanken ich ausgeführt wissen will, fortan von allen Lebenssorgen frei sein sollst!« Auf diese ihm erwiesene Grossmuth gründe sich, was sie heute erlebt. Sie reiche in ihren Wirkungen aber weit über sein Dasein und Das hinaus, was man unter bürgerlichem und staatlichem Leben verstehe; sie bürge für die Gewinnung einer hohen geistigen Cultur, einen Ansatz zum Höchsten, was einer Nation bestimmt sei! — Nach zehn Uhr Abends verliess er den Saal,

um im Vorübergehen unermüdet noch die im nahen »Anker« vereinigten Festgäste zu begrüssen, und sich die nach allen Ermüdungen und Anspannungen des vollbrachten Tages so nothwendige Ruhe erst zu gönnen, nachdem er auch hier durch sein Erscheinen Anregung gespendet und die Gemüther erhoben.

Am folgenden Morgen, Donnerstag den 23. Mai, früh um acht Uhr, erblickte die enge Stiege und der düstere Saal des alten Bayreuther Rathhauses noch eine Versammlung der Patrone und Vereinsdelegirten zur gemeinschaftlichen Berathung und Beschlussfassung über Inangriffnahme des Baues. Vor kaum sechs Monaten war in demselben Raume das erste Schreiben des Dichtercomponisten an die bürgerlichen Behörden der Stadt zur Verlesung gekommen. Durch einstimmigen Beschluss wurde der Verwaltungsrath ermächtigt, »den Bau des Theaters mit aller Energie in Angriff zu nehmen und durchzuführen.« Mit der Entgegennahme und Prüfung der Rechnung, und Ertheilung der Decharge wurde, als der älteste, der Richard-Wagner-Verein zu Mannheim beauftragt. Während der Berathung über die Vergebung der fünfhundert Freiplätze erschien der Meister. Er erklärte, dieselben sollten vor Allem an solche Künstler vertheilt werden, die beim besten Willen nicht zu einem materiellen Beitrag fähig seien. Auf seine weitere Angabe, dass schon aus technischen Gründen eine Aufführung im folgenden Jahre unmöglich sei, wurde der Beschluss gefasst, Alles zur bestimmten Ermöglichung derselben im Jahre 1874 vorzubereiten. Noch einmal forderte Wagner die Anwesenden auf, darüber zu wachen, dass das Patronatswesen nicht zum Gegenstand der Speculation werde, sondern der Charakter des Patronates, als einer Vereinigung von Freunden und Gönnern einer Allen gemeinschaftlich am Herzen liegenden Sache rein erhalten bleibe. Dann trennte sich die Versammlung, und ihre Glieder kehrten, noch erfüllt und begeistert von den empfangenen Eindrücken, in ihre Heimath zurück.

Der gleiche Tag lichtete auch die Reihen der übrigen

Festtheilnehmer, jeder Zug entführte liebe Freunde, alte und neue Bekannte der Zurückbleibenden; am Freitag »zerstoben auch deren letzte Häuflein.« Wieder lag das Städtchen, soeben noch Zeuge des lautesten und buntesten Lebens, in alter friedlicher Stille. Ueber ihm aber war in strahlendem Schimmer der Stern seines dauernden Ruhmes aufgegangen. Durch die eben stattgefundene Feier hatte es die Weihe empfangen für seine hehre Aufgabe: Heimstätte und Ausgangspunkt zu werden für die wahre und einzige Kunstübung, welche, wie die Liebe, nicht das Ihre sucht; die nichts will, als im Spiegel des Scheines die tiefste und ernsteste Wahrheit, und keine anderen Geniessenden erwartet, als die dieser Wahrheit Bedürftigen; die nichts Anderes erstrebt, als die Freiheit, welche ihr noth thut, um ihr Ziel erreichen zu können, und keine anderen Interessen verfolgt, als die Gewinnung und dauernde Sicherung dieser Freiheit. Ihr Kampf- und Feldzeichen aber heisst — höchste Uneigennützigkeit und Selbstlosigkeit, zu welcher der Meister durch sein eigenes Leben das Vorbild geboten, und welche, diesem hohen Beispiele gemäss, seine Künstler schon bei der vorbereitenden Feier bewiesen und so lange beweisen werden, als ihnen die Nation dieses Opfer aufzuerlegen für gut findet.

III.

Die Wagnervereine.

Das Volk und seine Leiter. Wagnervereine zu Mannheim, Wien, Leipzig, Dresden, Berlin u. s. w. Bestandtheile und Bemühungen derselben. Die Presse. Das Ausland.

Wir haben im Verlaufe unserer Erzählung mehrfach der Veranlassungen gedenken dürfen, wo in völlig unaufgeforderter Weise Vereine von Männern, deren Beruf sie weder zur Musik, noch zum Theater in persönliche Berührung setzte, dennoch aus eigenem Herzensantriebe dem grossen Künstler ihre dankbaren Huldigungen darbrachten, — in unbekümmertem Widerspruch zu allen öffentlichen Verdicten, als gäbe es in der ganzen Welt weder Zeitungen noch Hoftheater-Intendanzen. So war ihm dies wiederholt während der fast erdrückenden Wiener Lebensepoche begegnet, so bei Gelegenheit der Frankfurter Lohengrin-Aufführung, so von München aus, nach allen dort erlebten Stürmen, so bei zahlreichen anderen Gelegenheiten. Stets hatten gerade diese sprechenden Zeugnisse für das Bestehen einer unmittelbaren Relation zwischen Volk und Künstler für diesen Letzteren selbst etwas besonders Ergreifendes gehabt. Sie erwiesen die ungeheure Macht auf das unverdorbene Gefühl des grossen Publikums, die seinem Wirken innewohnte und dem tiefsinnigsten und furchtbarsten aller modernen Meister dadurch, dass er zugleich

der innigste, wahrste und plastisch anschaulichste ist, auch gestattet, der populärste zu werden. Dies ist der Zug in Wagner's Kunstwirken, der mit dem eigenthümlich Hinreissenden und Bezwingenden seines persönlichen Auftretens Hand in Hand geht; weshalb er denn auch wohl (um ihm einen recht üblen Namen anzuhängen und uns — vermuthlich — an Stelle der ehrfurchtgebietenden Gestalt des Meisters die eines ehrsüchtigen Kleon unterzuschieben) geradezu als der »demagogische« Zug in Wagner's Wesen bezeichnet worden ist. Und doch sind Ernst, Treue und Wahrhaftigkeit die einzigen Waffen gewesen, mit denen der Meister seine Siege erfocht, und welche allein ihm diese Gewalt über die Gemüther verliehen.

Diese eigenthümliche Macht ward nun auch einer der gewichtigsten Hebel für die Ausführung seines kühnsten und grössten Verlangens. Wo Alles, was auf dem Gebiete der Kunst, des Theaters, der Musik, der Presse, den Charakter des Officiellen, öffentlich Approbirten und Accreditirten trug, einhellig gegen seine Idee sich aufrichtete, erhoben sich seine Freunde aus den verschiedensten Ständen und bürgerlichen Berufsgattungen, um ihm mit vereinten Kräften zu ihrer Verwirklichung zu helfen. Versagte dem Künstler die »Nation« ihre Mithülfe, so boten sich ihm doch die Förderer seines Gedankens recht aus der Mitte des deutschen Volkes dar.

Und dies geschah ohne jede gewohnte Führerschaft. Nicht durch die aus jedem anderen Anlass so leicht in Thätigkeit zu versetzende Anempfehlung und Lobpreisung der Zeitungspresse, nicht aus den bevorzugten Sphären der hohen Geburt und des Geldfürstenthums sollte der Anstoss für die Neugeburt der deutschen dramatischen Kunst gegeben werden. Wagner's erster Aufruf im Frühjahr 1871 hatte die Anfrage enthalten, ob sich im deutschen Publikum tausend Kunstfreunde fänden, denen es günstige Vermögensverhältnisse gestatteten, mit einem Opfer von je dreihundert Thalern sich zu Patronen seiner Unternehmung zu erklären. Sehr bald zeigte sich, dass die eigentlich Reichen und Vornehmen, die

Aristokratie und die Finanzcapacitäten in keinerlei persönlicher Zuneigung für die Leistungen und Tendenzen des Meisters einen Antrieb zu entscheidender Betheiligung an seinem Vorhaben zu finden vermochten. Was in den bezeichneten Kreisen im Einzelnen dennoch geleistet wurde, geschah durch das Verdienst der Anregung weniger energischer Gönner und Freunde auch in dieser Sphäre. Aber auch die sonstigen gewohnten Leiter und Führer der Nation, der deutsche Staatsmann und Gelehrte, Allen zuvor auch die »berühmten Dichter«, schwiegen und thaten, als ginge sie die Sache nichts an. Kaum, dass ein ehemaliger »College« des Meisters vom Dresdener Hoftheater, seither Verfasser mehrerer neunbändiger Romane, unversehens, mitten aus einer im vorigen Jahrhundert spielenden, in Bayreuth localisirten romanhaft historischen Erzählung heraus, mit gewagtem Sprunge in die Gegenwart, dem »Cagliostro der Tagesmusik« einige gelegentliche Hiebe versetzte; oder ein beliebter Novellist seine Ansichten über Werth und Charakter der Wagner'schen Musik, die er schicklicher Weise keinem anderen seiner Helden in den Mund legen konnte, einem — Kavallerieofficier als Interlocutor anvertraute. Wohl konnte dem Werke und seinem Schöpfer bei der »Nation« zur Empfehlung dienen, dass ihr greises Haupt, der Kaiser, durch Zeichnung von fünf und zwanzig Patronatsantheilen sich unter die Zahl der ersten Patrone, sonst meist persönliche Freunde des Künstlers, stellte. Doch trat auch hier wieder der Fall ein, dass Wagner einen Umstand dieser Art, sollte er seinem Unternehmen zur Empfehlung dienen, geradeswegs wieder von sich aus hätte »in die Zeitungen setzen« lassen müssen; denn allerseits ward hierüber in der deutschen Oeffentlichkeit das tiefste Schweigen beobachtet.

Unter solchen Umständen müssen die bald allerorts im Vaterlande sich erhebenden Wagnervereine als eine der denkwürdigsten Erscheinungen unserer Zeit dastehen.

In ihnen bewährte sich, was der Künstler, lange ehe auch nur entfernt vom ersten deutschen Wagnerverein die Rede sein konnte, mit scharfem Blick als eine fruchtbare Erscheinung

im deutschen Volksleben erkannt und bezeichnet hatte; indem er sich freilich auch deren deutliche Machtbegrenzung nicht verhehlte: die »wundersame Rührigkeit des deutschen Vereinswesens.« Wie wenig der deutsche Geist von all diesem andererseits so »grunddeutschen« Vereinswesen zu erwarten habe, war von ihm ebenfalls in dem berührten Zusammenhange aus der aller Organisation des deutschen Wesens anhaftenden Ohnmacht nachgewiesen, vermöge deren auch ein etwaiger Verein zur Förderung künstlerischer Interessen den bestehenden öffentlichen Kunststätten gegenüber seine Machtlosigkeit zu empfinden haben würde. Wie aber, wenn ein solcher Verein sich das Ziel setzte, eben diesen Kunststätten den Rücken zu wenden und, muthig einem erhabenen Aufgebote folgend, in wirklicher Productivität eine neue und wahrhafte Kunststätte zu errichten? Den Muth, auch für diesen Zweck an den »föderativen Geist« der Deutschen zu appelliren, bewiesen zuerst einige bis dahin dem Meister persönlich gänzlich unbekannte Freunde im kleinen Mannheim.

Ende April 1871 war der erste Aufruf Richard Wagner's an die Freunde seiner Kunst in die Oeffentlichkeit getreten; einen Monat später, am 1. Juni, der erste Richard-Wagner-Verein zu Mannheim begründet, mit der Tendenz, auch Unbemittelten die Möglichkeit zur Darreichung ihrer Beihülfe zu gewähren. Die erste Aufforderung zum Beitritt war von fünf Männern unterzeichnet: Emil Heckel, A. Hänlein, Friedrich Koch, Dr. Zeroni jun., Ferd. Langer. Bis zum Schlusse des Jahres zählte die Verbindung dreihundert acht und siebzig Mitglieder; bis zum 1. April 1876 war ihre Zahl auf sechshundert gestiegen. In dieser Zahl befanden sich auswärtige Glieder nicht allein der meisten deutschen Städte, sondern von überall her, wo deutsche Herzen für die Verwirklichung der edelsten deutschen Kunstziele schlugen. Der Mannheimer Verein erstreckte seine Fäden nach allen Himmelsrichtungen, nach Wien, Prag, Pesth, Basel, Zürich, Riga, Petersburg, Warschau, Amsterdam, Stockholm, Kopenhagen, Antwerpen, Havre, Paris, Florenz, Mailand, London,

Albany, Boston, Kairo, und stand in dieser Ausbreitung nach auswärts nur noch mit dem Bayreuther Verein in Concurrenz.

Von hier aus ging die Anregung für die Gründung neuer Vereine. Da sich sehr bald das Bedürfniss nach Centralisation derselben einstellte, war ursprünglich Baron von Loën in Weimar als »Obmann« an ihre Spitze getreten. Auf Veranlassung eines Vorstandsmitgliedes des Mannheimer Vereins war schon im folgenden August die Stiftung des Wiener Wagnervereins vorgenommen. In demselben Monat August erfolgten auch die ersten Schritte zur Constituirung von Wagnercomités in Leipzig und München. Die hierfür geeignete Wintersaison ermöglichte im November auch den Berliner Freunden des Meisters, sich als wohlgegliederter Verein zu constituiren. Ein von Mannheim ausgegangener Vorschlag, bezweckend die Verbindung sämmtlicher Localcomités zu einem Allgemeinen deutschen Wagner-Verein, dessen Netz sich über ganz Deutschland ausspannen sollte, fand die Zustimmung Richard Wagner's, der diesen Plan in seiner »Mittheilung an die deutschen Wagnervereine« *) befürwortete. Eine thatsächliche Verbindung dieser Art, an deren Spitze ein Ausschuss sämmtlicher Vereine die gesellschaftliche Behörde geworden wäre, die der Künstler als den eigentlichen Patron des Unternehmens zu begrüssen gehabt hätte, gelangte nicht zur Ausführung. Ihr kam die Einsetzung des Verwaltungsrathes in Bayreuth zuvor, der nunmehr, an Ort und Stelle des auszuführenden Baues und der übrigen nöthigen Vorbereitungen für das Bühnenfestspiel, das Centrum der gemeinschaftlichen Bestrebungen der Patrone und Vereine ward. Im Januar 1872 hatten sich mittlerweile noch die Wagnervereine von Dresden und Mainz, im Februar solche in Bayreuth und Nürnberg gebildet. Im April erliess der Verein zu Darmstadt einen öffentlichen Aufruf zur Beitrittsmeldung. Gleichzeitig entstand in Berlin zu dem schon vorhandenen ein zweiter Wagnerverein in den Kreisen der dortigen studirenden Jugend. Ein Anschlag am

*) Mus. Wochenblatt 1872, No. 2.

schwarzen Brett der Universität forderte die akademischen Genossen zur gemeinsamen Förderung des nationalen Werkes durch kräftige Propaganda für dasselbe auf. Der »Akademische Wagnerverein« setzte sich weniger die materielle Unterstützung des Unternehmens, als ein geistiges Wirken für dasselbe zum Ziel und erfasste diese Aufgabe mit voller jugendlicher Frische und Lebendigkeit.*) — Bei der Sitzung von Patronen und Vereinsdelegirten, die am 23. Mai im Rathhaussaale zu Bayreuth tagte, waren ausser neunzehn Patronen bereits die Vertreter von siebzehn Wagnervereinen anwesend, welche, der Zahl der durch sie repräsentirten vollen Patronatsantheile entsprechend, mit zweihundert sieben und dreissig Stimmen ihr einmüthiges Votum zum definitiven Beschluss der sofortigen Bauausführung abgaben; darunter die deutschen Vereine von Wien, Regensburg, Dresden, Bayreuth, Nürnberg, München, Darmstadt, Leipzig, Mainz, Mannheim, Weimar, Köln und die beiden Berliner Verbindungen. Der Kölner Verein gelangte zur völligen Constituirung, wie es scheint, erst nach der Bayreuther Grundsteinlegung. Ausser den genannten Comités wäre ergänzend noch ihrer Verzweigungen an anderen Orten zu gedenken. Zweigvereine von Mannheim entstanden in Graz und Braunschweig, Zweigvereine des Akademischen Wagnervereins an anderen deutschen Universitäten, wie in Göttingen und Wien. In Wien bildete sich im Februar 1873 neben dem Berliner Zweigverein auch noch ein zweiter, selbständiger Verein aus Angehörigen sämmtlicher Hochschulen, der in vorzüglich uneigennütziger Weise alle von ihm gesammelten Gelder, ohne dafür Patronatsscheine zu lösen, an den Verwaltungsrath einlieferte. In Berlin entstand um dieselbe Zeit zu den zwei schon bestehenden Wagnervereinen noch ein dritter. Die Theilnahme auch der deutschen Frauen an dem Gelingen des Unternehmens documentirte sich nicht allein in der Begründung eines besonderen Frauen-Wagnervereins zu Mainz,

*) Klavierauszüge aus Wagner'schen Werken wurden auf Verlangen leihweise und ohne jedweden Entgelt selbst nach Russland versandt!

sondern Ende des Jahres 1874 in Berlin auch in einem schon seit längerer Zeit vorbereiteten »Bazar« zu Gunsten des Bayreuther Theaters, der im Salon des kgl. Hausministers v. Schleinitz von mehreren Damen aus den aristokratischen und bürgerlichen Kreisen der Reichshauptstadt veranstaltet wurde, und für welchen hervorragende Maler künstlerische Beiträge lieferten.

Es muss der Thätigkeit der Vereine zugestanden werden, dass von ihrer Seite Alles geschah, was begeisterter Wille, eigene Anspannung der Kräfte und unermüdete Versuche, auch die Theilnahme des der Sache ferner stehenden Publikums auf die Wichtigkeit und Grösse der Angelegenheit hinzulenken, zu leisten vermochte. Dass in ihren Reihen gerade die ernstgesinntesten deutschen Musiker und Künstler standen, lag in der Natur der Sache begründet. Hingegen war es der Bedeutung des nationalen Unternehmens angemessen, dass dem übelgemeinten Worte, man habe die Namen vieler Mitglieder noch nie in Verbindung mit der Musik nennen hören, die erhebendste Bedeutung abgewonnen werden durfte. Der Vorstand z. B. des Berliner Vereins bestand ausser zwei kgl. Kapellmeistern, mehreren Tonkünstlern, einem Hofopernsänger, aus zwei Redacteuren, einem Maler (Wilh. Scholz vom »Kladderadatsch«), einem Referendar, einem auswärtigen Gesandten, einem Polizeipräsidenten, einem Banquier, einem kgl. Bauinspector. Da im Uebrigen nicht etwa nur ausübende Musiker und Sänger, Maler, Architekten und Künstler jeder Art, sondern auch Aerzte, Landwirthe, Lehrer, Professoren, Rittmeister und Hauptleute in und ausser Diensten, Literaten, Kaufleute, insbesondere Buch- und Musikalienhändler, Advokaten u. s. w. in mannigfaltigster Mischung den Bestand dieser aus allen Theilen der Societät zusammengesetzten Corporationen bildeten, kann die Behauptung nicht allzu kühn erscheinen, die Wagnervereine hätten in sich den trefflichsten Kern aller Theile des Volkes umfasst. Gewiss eine Wahrnehmung, die ihre Bedeutung in einem schönen und würdigen Lichte erscheinen lässt und ihr moralisches Gewicht steigert. Andererseits liegt die Frage nahe, wie eine

so complicirte Vereinigung der entlegensten Elemente nicht mehr als jede andere Verbindung dem einst von dem Meister bezeichneten Fluche der Machtlosigkeit verfallen sollte, hätte nicht auch hier ein kräftiger Enthusiasmus Wunder gewirkt? Das gemeinsam gesteckte Ziel hiess: Mitwirken zur Beschaffung der materiellen Grundlage für das Bayreuther Unternehmen. Es ist rührend zu sehen, aus wie geringfügigen Beiträgen und unter welchem ameisenartigen Zusammentragen der Bausteine der provisorische Bau zu Bayreuth zu seiner ragenden Höhe emporstieg. Der freiwillige Jahresbeitrag, durch welchen man seinen Beitritt zum Mannheimer Wagnerverein erklärte, betrug fünf Gulden. Dennoch konnte dieser einzige Verein dem Unternehmen bis zum April 1876 ein und fünfzig tausend Mark übergeben. *) Verhältnissmässig ansehnlicher waren die Beiträge der Berliner und Wiener Vereine. Doch reichten auch hier die Jahresbeiträge allein nicht aus. In den meisten Statuten waren daher auch Concerte zu Gunsten der Vereinseinnahmen vorgesehen. Aber auch diese, wenn sie an künstlerischem Werth der Unternehmung, welcher sie galten, einigermassen würdig sein sollten, liessen sich nicht ohne grosse Unkosten und Schwierigkeiten ermöglichen. Die Umstände, unter welchen die Vereine ihre aufgenommene Thätigkeit durchzuführen hatten, waren somit nichts weniger als günstig. Trotzdem blieb ihnen der Spott einer theilnahmlosen Presse nicht erspart, als »machten sie vorherrschend in Annoncen und Reclamen!«

Das erste Concert im Interesse der Sache war dasjenige des Münchener Vereins. Diesem Verein waren gleich bei

*) Als ungefährer Massstab für die Erfolge der einzelnen deutschen Vereine hat sich dem Verfasser nachfolgende Bezifferung ihrer Antheile an den ersten fünfhundert Patronatsscheinen ergeben, die, sofern sie ungenau sein sollte, der Berichtigung entgegensieht: Bayreuther Verein (meist durch auswärtige Glieder) fünf und siebzig volle Patronatsantheile, Mannheim fünf und fünfzig, Wien acht und dreissig, München sechs und zwanzig, Berlin vier und zwanzig (davon Akad. Wagnerverein neun), Hamburg elf, Köln zehn, Leipzig und Dresden je sechs, Darmstadt fünf, Frauen-Wagnerverein zu Mainz fünf u. s. w.

seiner Begründung die Musikdirectoren zweier Privatkapellen beigetreten und hatten sich anheischig gemacht, ihre Kräfte dem hohen Zweck zur Verfügung zu stellen. Das Concert derselben, eröffnet durch einen Prolog von Peter Cornelius, fand am 5. Januar 1872 im kgl. Odeonsaale statt. In Regensburg wurde im März ein Theil der Gesammteinnahme der dortigen Beethovenfeier einem eben in der Entstehung begriffenen Wagnervereine zugewiesen. Ein in Pesth veranstaltetes Concert des Nationaltheater-Orchesters unter Leitung Hans Richter's übersandte seinen Reinertrag (tausend Gulden) dem Fonds der Bühnenfestspiele. Eine in grossem Massstabe angelegte Musikaufführung der Berliner Vereine im kgl. Opernhause gelangte dagegen vorläufig nicht zur Ausführung. Dem gleichen Zweck widmete Bülow mehrere Concerte auf einer nach längerer Zurückgezogenheit unternommenen Tour nach Deutschland; so in München (2. April), und auf Veranlassung des dortigen Vereines auch in Mannheim (4. April). Das Programm der Musikaufführung des Dresdener Vereins (3. Mai) enthielt ausschliesslich solche Compositionen des Meisters, die aus der Zeit seines Wirkens daselbst datirten und gewährte auf diese Art ein historisches Interesse. In München folgte noch im gleichen Jahre am Vorabend des kgl. Geburtsfestes ein drittes Concert zum Besten des Wagnervereins, unter Mitwirkung und Leitung Bülow's, der hierbei von Seiten des Publikums die glänzendsten Ovationen empfing. Dasselbe ward auf Anregung des Vereinsvorstandes vom kgl. Hoforchester gegeben. Es erwarb sich damit den Ruhm, das erste Hoforchester in Deutschland zu sein, welches für die Förderung des Unternehmens eintrat. Dann lenkten die unter Richard Wagner's Leitung mit aufopferndster Thätigkeit veranstalteten Musikaufführungen die vorwiegende Aufmerksamkeit auf sich. Nachdem der Meister schon zu Ende des verflossenen Jahres in Mannheim, am 12. Mai 1872 in Wien die oben ausführlicher berichteten Orchesterconcerte dirigirt, sah ihn zu Beginn 1873 zunächst (am 21. und 23. Januar) Hamburg, sodann (4. Februar) Berlin, endlich (24. April) Köln in seinen Mauern. Ueberall war der

Erfolg auch in Hinsicht des Ertrags ein günstiger; doch waren ausserordentliche Zuflüsse dieser Art nothwendig, sollte das ganze Vorhaben nicht ins Stocken gerathen. Um dieselbe Zeit gab auch Bülow in Karlsruhe drei grosse Concerte, und — als einziges unter allen Operntheatern Deutschlands — das Münchener Hoftheater ab und zu Vorstellungen zu Gunsten des nationalen Unternehmens.

Eine traurige, durch nichts zu beschönigende Stellung nahm all diesen rastlosen Bemühungen gegenüber, Sandkorn um Sandkorn von einer nationalen Schuld abzutragen, mit wenigen Ausnahmen die deutsche Publicistik ein. Wenn sie es für ihre Pflicht ansah, das mühsam Gebaute zu zerstören, die etwa angeregte Begeisterung für eine ungemeine Aufgabe abzuschwächen und zu ertödten, statt der von ihr zu erwartenden Belehrung — zu verdächtigen und zu verwirren, immer wieder die abgestandenen Phrasen und Witze über die »Zukunftsmusik« zu wiederholen, so wurde diese Pflicht von ihr redlich erfüllt. Unter dem demoralisirenden Einfluss jener Art von musikalischer Kritik, wie sie in den hervorragendsten politischen Organen ihren in längst überwundenen Zeiten überkommenen Sitz mit einer Zähigkeit behauptete, die eine seltsame Parodie auf den Begriff des Conservativismus bildet, war bei den unzähligen löschpapierenen Autoritäten der zeitunglesenden Menge eine völlig erschreckende Unkenntniss der Absichten des Künstlers, Unreifheit und Sorglosigkeit der Auffassung herrschend geworden, bereit, jeden Augenblick in die frivolste Gehässigkeit umzuschlagen.*) Mit Staunen

*) Eine consequente Folge der unter den Auspicien dieser »Kritik« beliebten Impertinenz war, dass ein Münchener Arzt den Beweis antrat, Wagner sei »geisteskrank.« Der Vorwurf der Selbstüberschätzung war von jener Seite her sehr gewöhnlich; ein Schritt weiter, und die Selbstüberschätzung wurde zum »Grössenwahn«! — Ein sächsischer »Dichter« suchte in broschürenförmiger Reclame für seine poetischen Leistungen seinen kritischen Aeusserungen Nachdruck zu verleihen, indem er Wagner »lieber Richard« anredete. So meinten Manso, Dyk und Genossen Schiller gegenüber sich »Stellung zu geben«, wenn sie ihn »Fritzchen« nannten.

fragte ein Berliner Blatt, was wohl mit den 300,000 Thalern geschehen solle, zu denen so eifrig gesammelt werde: »für eine Aufführung in Bayreuth und das Vergnügen, auf seinem Sperrsitz schlafen zu können, sei das Entrée zu hoch!« Die Forderung eines eigenen Theaterbaues für die Aufführung eines Operncyklus erschien als unbegreifliche und überspannte Anmassung. Missgünstig sah man auf die Feier der Grundsteinlegung. »Dieselben Zeitungen,« sagt Martin Plüddemann, »die das Treiben der Gründer unterstützten, die die falschen Projecte aufnahmen und dafür ihren »Corruptionsgroschen« erhielten, die, als die Gründer fielen, moralische Entrüstung heuchelten, dennoch aber sich wieder ihrer annahmen und bei Ofenheim's Freisprechung in frechen Jubel ausbrachen, — dieselben Zeitungen wagten es, Wagner's edles Unternehmen eine »Gründung« zu nennen und versuchten ihn so in die widerlichste Gemeinschaft zu ziehen!« *) Als die Ausgrabungen für die Vertiefung unter der Bühne vollendet waren, machte man sich darüber lustig, dass es der Bayreuther Bau bis zu einem grossen Loch gebracht. Dann sollte sich wenige Fuss unter dem lehmigen Grunde Wasser gezeigt, und der Bau sich nach einer Seite hin gesenkt haben. Bei der ersten Krise der kühnen Unternehmung hiess es, sie sei trotz des milden Winters völlig eingefroren. Für die Anstrengungen der »Wagner-Enthusiasten«, wenn man sie schon nicht unterstützen wollte, fand sich weder Theilnahme noch Anerkennung, ihnen galten nur gelegentliche spöttische Seitenblicke. Der Akademische Wagnerverein wurde der neueste »Kinderkreuzzug«, der Meister selbst, als er Deutschland durchzog, um durch persönliche Mühewaltung die Sicherung seines Vorhabens zu fördern, ein »Ablasskrämer« und »Mönch Tetzel« genannt. Auch wenn die Aufführung durchgesetzt würde, müsse das Werk unverständlich und ungeniessbar

*) »Das Gründerthum in der Musik. Ein Epilog zur Bayreuther Grundsteinlegung«, war der Titel einer Broschüre, die während des Casseler Musikfestes im Sommer 1872 von ihrem Verfasser »gratis unter seinen Bekannten colportirt wurde!«

bleiben: in diesem Urtheilsspruch einigten sich verabschiedete Berliner Hofkapellmeister mit den Spitzführern der Wiener Presse. Der Sturm, welcher die Vorbereitungen der Bühnenfestspiele begleitete, war nicht geringer, als einst gegen das »Judenthum in der Musik.« Mit richtigem Gefühl erkannte man auch in dem positiven Beginnen des Künstlers eine Negation des bestehenden Opern- und Theaterwesens und das »Bestehende« bot alle Kräfte auf, um dem grossen Neuen den Kampf und Sieg zu erschweren.

In schroffstem, tiefbeschämenden Gegensatz hierzu stand die Theilnahme, welche dem Unternehmen bis weit jenseit des Oceans, das Ausland gewährte. In einem schwungvollen Artikel hatte schon zu Ende des Jahres 1871 die New-Yorker Musikzeitung das Interesse aller in Amerika lebenden Deutschen auf das im Vaterlande sich vorbereitende Werk zu lenken gesucht. Im September 1872 entstanden die Wagnervereine von New-York und Chicago. Im Februar gleichen Jahres war in Brüssel ein provisorisches Comité errichtet; Ende desselben Monats (20. Februar) in Pesth, wo bereits am 25. die erste stark besuchte Versammlung im Hôtel Hungaria abgehalten ward. Der fast gleichzeitig unter Direction des Pianisten Eduard Dannreuther gestiftete Wagnerverein in London fasste sofort mit Energie das Ziel ins Auge, durch eine Reihe von Concerten mit Bruchstücken aus den jüngeren Schöpfungen Wagner's dem Werke thatkräftigen Vorschub zu leisten. Es gelang den unverdrossenen Bemühungen des jugendlichen Vereinsdirigenten, durch Zuziehung der Musiker des Krystallpalastes sich eines vorzüglichen Orchesters zu versichern, mit dessen Hülfe er am 19. Februar 1873 in Queen's Concert-rooms, Hanover square, vor einer zahlreichen und glänzenden Versammlung eine Auswahl von Compositionen des Meisters zu Gehör brachte. Eine Wiederholung der Aufführung mit theilweise verändertem Programm fand am 6. März in St. James Hall statt, ein drittes Concert zu demselben Zweck unter gesteigerter Theilnahme des Publikums am 9. Mai. In die Leitung des Orchesters theilten sich Dannreuther und

Bülow, der soeben auf seiner erwähnten grösseren Concerttour begriffen, sich an der Themse aufhielt. Die bei dieser Gelegenheit zur Ausführung gelangenden Tristan-Fragmente (Vorspiel und Isoldens Liebestod) waren in London noch nie gespielt: es bedurfte zur Ueberwindung der technischen und intellectuellen Schwierigkeiten der ganzen Energie Bülow's. Weitere sechs Concerte des Londoner Wagnervereins folgten im Winter von 1873 zu 1874. Als ächter »Wagner-Apostel« der britischen Insel hielt der Veranstalter derselben zwischen ein auf Einladung des Edinburger Philosophischen Instituts Vorlesungen über Wagner's Werke und Bedeutung, ergänzt durch musikalische Vorträge, und wusste durch eine kleine aber inhaltreiche Schrift die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Wirken des Meisters zu lenken.*) — In Frankreich, wo durch die persönlichen Beziehungen Wagner's aus den Zeiten seines Pariser Aufenthaltes das Interesse der kleinen Schaar seiner dortigen Freunde ein reges war, gestattete die durch die politischen Vorgänge der letzten Jahre genährte nationale Gereiztheit keinerlei öffentliche Bethätigung zu Gunsten eines deutschen Unternehmens. In Italien gehörte der wackere Franzesco Lucca († 8. November 1872) zu den ersten auswärtigen Patronen; in Florenz wurde in Folge eines Briefes, den ein französischer Patron und literarischer Vorkämpfer der Wagner'schen Ideen, Eduard Schuré,**) an den gelehrten Redacteur der »Rivista Europea«, Angelo di Gubernatis***), richtete, eine »Wagner-Subscription« von

*) »Richard Wagner«, by Edw. Dannreuther. London, Augener 1873. Schon damals gab es in England gute poetische Uebertragungen der Lohengrin- und Tannhäuser-Dichtung, wie der Walküre. Die jüngere Uebersetzung der Dichtung vom »Ring des Nibelungen« von A. Foreman wird als eine Arbeit von »monumentaler« Bedeutung gerühmt.

**) Verfasser der »Geschichte des deutschen Liedes (Histoire du Lied)«, ausserdem bekannt durch glückliche Uebertragungen deutscher Lyrik, sowie neuerdings durch sein herrliches Werk: »Le Drame musical,« zu welchem die ersten Vorstudien schon 1869 in der »Revue des deux mondes« erschienen.

***) Prof. des Sanskrit und der vgl. Literatur am instituto di studii superiori zu Florenz, in der gelehrten Welt durch seine Forschungen

diesem mit einem namhaften Beitrage eröffnet. Und als die alte Bononia ihrer Begeisterung für den »Lohengrin« einen schönen Ausdruck verlieh, indem sie den Schöpfer des Werkes am 31. Mai 1872 zu ihrem Ehrenbürger — cittadino Bolognese — ernannte*), rief ihm derselbe ausgezeichnete Florentiner Gelehrte in einem offenen Briefe der von ihm redigirten Zeitschrift »in aufrichtiger Bewunderung« seinen Gruss zu, mit dem Wunsche: »es möge ihm aus jeder Stadt Italiens ein Ruf entgegentönen, der den Meister und seine Gesinnungsgenossen versichere: Italien und Deutschland, wie sie sich bereits auf dem Gebiete der Wissenschaft zu verstehen angefangen, wünschten ihre verschiedenen, aber nicht disharmonischen Klänge auch in den heiteren Gefilden der Kunst zu vermählen«. — Diesen erfreulichen Beweisen des in die Tendenzen und Leistungen des deutschen Künstlers von auswärts gesetzten Vertrauens dürfen wir, im gleichen Zusammenhange, noch ein anderes Zeugniss beifügen, welches für

---

über die Mythenlehre der Veden, sowie durch sein grosses Werk: »Die Thiere in der indogermanischen Mythologie« (Deutsch von M. Hartmann, Leipzig 1874) rühmlichst genannt. Seine innige Vertrautheit mit deutscher Forschung beweisen die: »Cenni sopra alcuni Indianisti viventi.« Eine geistvolle Deutung des Lohengrin-Mythus bietet sein Hauptwerk (pag. 581 der deutschen Uebersetzung).

*) Noch hatte keine deutsche Stadt es für würdig gehalten, durch eine gleiche dem Genius dargebrachte Auszeichnung sich selbst zu ehren; ja sogar die musikalischen Akademieen und sonstigen künstlerischen Corporationen nur ausnahmsweise das Bedürfniss gezeigt, die Conformität ihrer Gesinnung mit der des vielangefochtenen Künstlers durch die That zu beweisen. So war Wagner im Jahre 1864 vom »Freien deutschen Hochstift« in Goethe's Geburtshause zu Frankfurt in die Klasse der Meisterschaft aufgenommen und zum Ehrenmitglied ernannt worden; über die Umstände seiner Wahl zum auswärtigen Mitglied der Berliner musik. Akademie ist schon berichtet; Ehrenmitglied der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde war er seit 29. December 1871, u. s. w. Doch war auch hier eigenthümlicher Weise das Ausland längst mit seinem Beispiel vorausgegangen: denn schon 1858 hatte der niederländische Verein zur Förderung der Tonkunst, wie in jüngerer Vergangenheit die Philharmonische Gesellschaft zu New-York den Meister zu dem Ihrigen erwählt.

Deutschland noch beschämender war: aus dem fernen Chicago erging an ihn die liberale Aufforderung, zur Feier des Wiedererstehens dieser Stadt aus der Asche der Zerstörung im eigens dafür zu erbauenden Theater unter eigener Leitung und mit frei auszuwählenden Kräften sein Werk auf ihre Kosten zur Darstellung zu bringen. Zwar musste Wagner die Einladung ablehnen; doch konnte dies nicht ohne den vergleichenden Hinblick auf die mannigfachen Mühsale geschehen, denen die Durchführung seines Vorhabens im Vaterlande fortgesetzt unterworfen war.

VI.

Reisen und Concerte.

Inspectionsreise durch das westliche Deutschland. Empfang in Köln und an anderen Orten. Concerte in Hamburg und Berlin. Project der Berliner Lohengrinaufführung. Concerte in Köln.

Anfang September 1872 unternahm Richard Wagner mit seiner Gemahlin einen Ausflug nach Weimar, um dort Franz Liszt zu besuchen. Seit dieser im verflossenen Sommer seinen römischen Aufenthalt abgebrochen, theilten sich Weimar und Pesth abwechselnd in die Ehre, den grossen Künstler zu beherbergen. Eine officielle Stellung bekleidete er weder hier noch dort. Von Pesth aus, wohin er sich Mitte September zum Winteraufenthalt begeben, erwiderte er den Besuch Wagners, um den neuen Wohnsitz des Freundes und baldigen Schauplatz seiner höchsten That kennen zu lernen.

Die Tage seit der Grundsteinlegung waren für Wagner in der unausgesetztesten Thätigkeit vergangen. Ihnen gehört die Entstehung der, dem Andenken der grossen Schröder-Devrient gewidmeten, gedankentiefen Abhandlung: »Ueber Schauspieler und Sänger« an. Wie der Künstler in Nächstem mit den darstellenden Kräften für sein grosses Werk in den längst ersehnten Verkehr treten wollte, sehen wir ihn in dieser Schrift im Geiste bereits an die Genossen seines Unternehmens sich wenden, deren Gewinnung die nächste

Sorge für das Gelingen war. Zur Kenntnissnahme der vorhandenen theatralischen Kräfte beabsichtigte er daher im bevorstehenden Herbste eine grössere Reise durch Deutschland. In gleicher Angelegenheit hatte sich soeben der Tenorist Diener aus Köln bei ihm aufgehalten und machte dem Meister im August Albert Niemann seinen Besuch. Damit die Aufführung wo möglich im Jahre 1874 stattfinden könne, war für den folgenden Sommer eine Vereinigung sämmtlicher darstellenden Künstler in Bayreuth in Aussicht genommen, um hier unter eigener Leitung des Dichtercomponisten die Vorstudien für ihre Partieen zu machen. Ebenso eifrig wurden die Veranstaltungen für den scenisch-decorativen Theil der Bühnenfestspiele betrieben. Für diesen Zweck war Wagner mit dem ihm vorzüglich empfohlenen Maler Joseph Hoffmann in Verbindung getreten, der die ihm dargebotene Aufgabe mit vielem Feuer ergriff und nach lebhaft geführtem Briefwechsel zur persönlichen Besprechung mit Maschinenmeister Karl Brand im October in Bayreuth eintraf. Schon rückten auch die Fundamentirungs- und Grundmauerungsarbeiten für das Theater munter vorwärts. — Wie wenig der Meister selbst, in dessen leitende Hand die Fäden der Verantwortlichkeit für alle einzelnen Zweige der Vorbereitungen zusammenliefen, sich Erholung gestattete, beweist allein ein Blick auf die im Interesse der Unternehmung geführten Correspondenzen, sowie auf die Zahl kleiner Sendschreiben, Aufsätze, Berichtigungen in Zeitschriften u. s. w., welche innerhalb des Zeitraums von der Grundsteinlegung bis zum Antritt seiner Reise aus der Hand Wagner's hervorgingen. *) Bezeichnend ist es, dass der letzte dieser grösseren und kleineren Schriftstücke (»Brief über das Schauspielwesen«) das Datum seiner Abreise aus Bayreuth trägt!

*) Wir erwähnen darunter blos den offenen Brief »An Friedrich Nietzsche, ordentl. Prof. der classischen Pilologie in Basel« (12. Juni), sowie das sinnige »Dankschreiben an den Bürgermeister von Bologna« (10. October); den Artikel: Ueber die Benennung »Musikdrama« (im Musik. Wbl. vom 8. November) und den »Brief über das Schauspielwesen an einen Schauspieler« (9. November).

Unter den gleichzeitig zu erledigenden Anliegen deutscher Theatervorstände verdienen Hervorhebung das Gesuch der Kölner Direction um eine unverkürzte Aufführung des »Lohengrin« unter eigener Leitung Wagner's und die Bewerbung der Berliner Intendanz um Bewilligung des Aufführungsrechtes für »Walküre« und »Tristan«. Angesichts der sorgfältigen und mühevollen Vorbereitungen für eine correcte und zusammenhängende Darstellung des ganzen Nibelungenwerkes war die Concession einer Einzelaufführung des erstgenannten Werkes vor dem Bayreuther Feste eine Unmöglichkeit. Zu den Bedingungen für Ueberlassung von »Tristan und Isolde« gehörte vor Allem die unverkürzte Gestalt des Werkes bei den vier ersten Vorstellungen; später dürften nur solche Verkürzungen stattfinden, die im Einverständniss mit dem Autor gemacht würden. Als Darsteller der beiden Hauptrollen wurde das Künstlerpaar Vogl in München, als Dirigent Bülow oder Hans Richter empfohlen. In keinem Falle würde er sich entschliessen können, sich persönlich an dem Einstudiren seines Werkes zu betheiligen.

Am 9. November trat der Meister seine Rundfahrt an. Seit langen Jahren ohne Berührung mit den deutschen Theatern, liess ihn die Nöthigung zur erneuten Prüfung ihrer gegenwärtigen Leistungen nicht ohne Besorgniss. Gegen den Eindruck, welchen die Entstellung und Verstümmelung seiner eigenen Werke auf ihn machen würde, hatte er sich im Voraus durch längst geübte Resignation gestählt. Dennoch wurden seine Erwartungen in mancher Hinsicht übertroffen. In Würzburg, wo er zuerst Station machte und Gelegenheit fand, früheste Jugenderinnerungen zu erneuern, wohnte er in dem dortigen kleinen Theater am 10. November einer Vorstellung des »Don Juan« bei. Obgleich er einen jeden der hier angetroffenen Sänger und Sängerinnen für eine vorzügliche dramatische Aufführung gut zu verwenden getraute, sobald ihm dies in einer ihrer Anlage entsprechenden Weise und unter richtiger Anleitung gestattet sein würde, vermochte er nur einen Act der Vorstellung anzuhören: so sehr verleidete ihm die Schwäche der Direction und Regie

den Aufenthalt im Theater. Schon zwei Abende später (am 12. November) treffen wir ihn in einer Aufführung des »Propheten« in Frankfurt a. M., dann in Darmstadt bei einer Vorstellung von »Maurer und Schlosser«, deren jeder er bis zu Ende beiwohnte, ohne sich durch die Missstände verfehlter und mangelhafter Leistungen in dem vorzüglichen Humor stören zu lassen, der ihn auf seiner ganzen Reise begleitete. Für Dirigenten und Ausübende, sobald er ausser dem Theater mit ihnen zusammentraf, hatte er stets ein freundliches und belehrendes Wort; nie liess er es sich der Mühe verdriessen, seinen Tadel auszusprechen und durch eingehende Anleitung zum Besseren fruchtbar zu machen. Dem Darmstädter Kapellmeister sang er die ganze Arie des Roger Tact für Tact vor, und liess es sich eine Genugthuung sein, an einem einzelnen Beispiele die Anregung für einen natürlichen und nicht auf den blossen Applaus berechneten Vortrag gegeben zu haben.

In der That sah er sich aber auch allerorts mit fast stürmischer Herzlichkeit empfangen. In Mannheim war man über Tag und Stunde seiner Ankunft unterrichtet. Der treue Heckel hatte seine besten Zimmer für den werthen Gast geräumt. In seiner Wohnung trug Wagner am Abend des 17. November — vielleicht zum ersten Mal — einem kleinen Auditorium einige Fragmente aus der nunmehr in der Composition beendeten »Götterdämmerung« vor (die Nornenscene und Siegfried's Rheinfahrt): anwesend waren ausser der Gemahlin des Meisters und den freundlichen Wirthen der Vorstand des Mannheimer Wagnervereins und einige aus Baden-Baden und Heidelberg herbeigeeilte Verehrer. Durch die bereits empfangenen Eindrücke zu einer gewissen Gefühllosigkeit abgestumpft, empfand er kein Widerstreben, einer Aufführung seines »fliegenden Holländers« unter Vincenz Lachner's Leitung beizuwohnen. Es belustigte ihn zu vernehmen, dass diese einen gültigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, einst von ihm zur Aufführung in einem einzigen Acte bestimmt, dennoch in Mannheim einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war: man sagte

ihm, die Arie des Holländers, sowie sein Duett mit Daland seien gestrichen und man führe davon nur die Schlusscadenzen aus. Er wollte das nicht glauben, aber er erlebte es. Die rauschenden Hervorrufe des Publikums, welches nach dem Schlusse des zweiten Actes den Meister zu begrüssen verlangte, erreichten sein Ohr nicht mehr, denn er hatte sich in aller Stille aus der Vorstellung entfernt.

In dem ehemals durch seine dramaturgischen und choregraphischen Leistungen sich bevorzugt dünkenden Karlsruher Hoftheater hatte er in einer Vorstellung des »Tannhäuser« vorzüglich die Schwäche der Regie zu bewundern. Der südlichste Punkt seiner Tour war Basel, von wo aus er über Strassburg rheinabwärts zunächst nach Mainz und Wiesbaden ging. »In Mainz war es kein Klein's — im Schosse des Wagnervereins, — Musikcorps hinten und vorn — bliesen in das Bayreuther Horn!« heisst es in einem launigen Reisebericht, der eine Sendung Schriften an Heckel nach Mannheim begleitete. In den letzten Tagen des November traf Wagner in Köln ein. Auch hier festliche Begrüssung durch den Wagnerverein, unter dessen Anregung während seines dortigen Aufenthaltes auch eine gesellige Vereinigung der Freunde und Verehrer des Dichtercomponisten zu dessen Begrüssung veranstaltet ward. Eine Aufführung der »Zauberflöte« im Stadttheater am 29. November befriedigte wenig. Die Regie charakterisirte sich ihm durch den Umstand, dass sie es beim Erscheinen der Königin der Nacht ruhig — Tag bleiben liess. Die musikalische Leitung bot dafür wenig Entschädigung. »Es könnte der Mühe lohnen«, sagt Wagner, »den ersten Act der Zauberflöte, genau wie ich ihn zu hören bekam, Satz für Satz durchzugehen und das Unglaubliche darzulegen«, nämlich: die herrschende Auffassung Mozart's unter der Pflege unserer Conservatorien und Musikschulen der »Jetztzeit«! Da sich der Kapellmeister ihm dennoch ausserhalb des Theaters als ein wahrhaft gebildeter Mann zu erkennen gab, musste der Meister ihm um so mehr die Einsicht wünschen, wie schwer es sei, »dem Theater von aussen beizukommen und mit dem eigenthümlichen Geiste, der die

Seele einer dramatischen Aufführung ist, vertraut zu werden. *)

Die erwähnte gesellige Vereinigung fand am 4. December im grossen Saale des Hôtel Disch statt und umfasste in Allem gegen sechzig Personen, für einen Centralpunkt gegnerischer Bestrebungen, in welchem z. B. die »Meistersinger« noch nicht möglich geworden waren, eine stattliche Zahl. Wagner hatte diesem engeren Kreise eine Art Vorlesung über seine künstlerischen Ziele angekündigt. Kölnische Blätter **) bieten uns so lebendige Schilderungen dieses Abends, dass wir auf Grund derselben eine solche hier folgen lassen. Trat hier doch der Künstler wieder einmal nicht bloss Musikern, sondern dem weiteren Kreise der Gebildeten gegenüber.« Die Versammlung bestand aus Männern aller Berufsgattungen; überwiegend war jedoch die Kunstwelt, und zwar in ihren verschiedenen Klassen, Musik, Malerei, Bildnerei, vertreten. Um sieben Uhr erschien, von seiner Gattin begleitet, Richard Wagner. Die Anwesenden, welche sich zu seinem Empfang von ihren Plätzen erhoben, freundlich grüssend, begab er sich mit kurzen schnellen Schritten zu dem für ihn bestimmten Ehrensitz. Seine Gattin blieb an seiner Seite; das geistreich geschnittene Profil liess auf den ersten Blick die Tochter Liszt's erkennen. Als der Meister Platz genommen, konnte man seine Züge, hell beleuchtet durch den vor ihm stehenden Armleuchter, genauer studiren. Der Kopf kennzeichnet sich sofort als der eines bedeutenden Geistes. Die Stirn tritt aussergewöhnlich stark hervor; das Auge, wenn es ruhig bleibt, hat einen treuen deutschen Ausdruck, bei Erregung blitzt es; das starke Kinn und der feste Mund deuten auf Energie. Haupt- und Barthaar sind ziemlich wohlerhalten und noch wenig grau. Der ganze Kopf sieht aus, wie aus Granit gemeisselt. Mit freundlichen Worten begrüsste Wagner die Versammlung. In seiner Aussprache hört man verschiedene Dialekte, vornehmlich den bayrischen und schweizerischen; den sächsischen,

*) »Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.« G. S. IX. pag. 336.
**) »Kölner Nachrichten« und »Kölnische Volkszeitung«.

seinen Geburtsdialekt, bemerkt man am wenigsten. In schlichter, erzählender Weise hielt er dann einen Vortrag über die Aufgaben und Ziele, die er in der Musik verfolge. Wie Lessing auf dem Gebiete der Schaubühne Bahn gebrochen, den wälschen Tand beseitigt und die deutsche Nation zum Bewusstsein ihres Werthes in Stoff und Darstellung gebracht, wolle er das musikalische Drama, das noch so ganz in den Fesseln des Auslandes läge, und eine deutsche Musik, aufgebaut auf den grossen Ideen der deutschen Sage und Geschichte, frei von dem Schnickschnack französischer und italienischer Librettofabrikation, herstellen. Von selbst kam er hierbei auf seine eigene Lebensgeschichte, reich an Kämpfen und Enttäuschungen aller Art, und gewährte so den gespannt lauschenden Zuhörern das ergreifende Bild eines fast dreissigjährigen Ringens um ein ideales Ziel, das dem geistigen Auge zwar nie verloren, durch Missgunst der Menschen jedoch, wie der Verhältnisse, durch Missverständnisse und Anfeindungen aller Art ihm zu Zeiten ewig unerreichbar erschienen war und doch heute der ersehnten Erfüllung harre. Im Verlaufe der Rede erwuchs Ton und Ausdruck zu immer grösserer Energie. Tief ergreifend war auf alle Anwesenden der Eindruck des fünfviertelstündigen Vortrages, anhaltender Beifall bezeugte die allseitig gewonnenen Sympathieen. Dann verliess Wagner mit seiner Gattin den Saal, um bald darnach zu dem ihm zu Ehren veranstalteten Souper wieder zu erscheinen. Vor Beginn desselben wurde eine Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden dem Meister vorgestellt und Alle, welchen es vergönnt war, sich mit ihm zu unterhalten, waren entzückt von seiner anspruchslosen Bescheidenheit und natürlichen Liebenswürdigkeit. Diese bei berühmten Männern nicht gerade allzuhäufig anzutreffenden Eigenschaften sollten durch einen Zwischenfall während des Essens noch glänzender zur Geltung kommen. In der anstossenden Veranda intonirte die Kapelle des 16. Infanterie-Regiments zur Begrüssung des hohen Gastes den Tannhäusermarsch und darauf die Freischützouvertüre. Während des Schlusses der Letzteren sah man Wagner auf seinem Stuhle ungeduldig hin und her

rücken. Plötzlich sprang er auf und ehe die überraschten Tischgenossen es sich versahen, stand er mitten unter der Kapelle. Auf ein Zeichen des Kapellmeisters verstummte die Musik und alle Musiker erhoben sich. »Meine Herren«, sagte Wagner, nachdem er wegen der Störung um Entschuldigung gebeten, »ich habe die Ouvertüre unter des Meisters Leitung noch in Dresden gehört und mir die Tradition seiner Direction, namentlich die Auffassung des letzten Theiles, wohl bewahrt. Sie erlauben, dass ich Ihnen dieselbe für Ihre ferneren Aufführungen des Tonstückes mittheile.« Er ergriff den Tactirstock, bezeichnete den Eintritt des C-Dur nach der grossen Fermate als Anfang, erläuterte die Vortragsweise und nun ging's los. Sämmtliche Anwesende hatten sich von den Plätzen erhoben und sahen durch die grossen Fenster der Veranda dem interessanten Vorgange mit äusserster Spannung zu. Rührend war es zu sehen, wie die jungen Musiker mit angehaltenem Athem und wie im Traum mit aufgerissenen Augen an jeder Fiber seines Gesichtes hingen. Neben den stolzen Erinnerungen von Mars la Tour und Beaune la Rolande wird ihnen zeitlebens der Abend im Gedächtniss bleiben, an welchem der grosse deutsche Meister, der ihnen bisher nicht mehr wie eine sagenhafte Gigantengestalt war, in eigener Person ihre Leistungen dirigirte. Wagner liess die Stelle (etwa 26 Tacte in C-Dur) wohl ein Dutzend Mal spielen und siehe da, die längst bekannten Tacte erschienen in einem ganz neuen Lichte. — Während des Festes wurde gar mancher Toast gebracht und Wagner, immer schlagfertig, erwiderte alle auf der Stelle. Mit jeder neuen Ansprache fielen den Hörern die Schuppen mehr von den Augen. Den Glanzpunkt des Abends bildete unstreitig die letzte Rede, eine Darlegung voll Begeisterung und doch voll männlicher Ruhe und Würde, voll kräftigen Eifers über die im Schwange stehenden Versündigungen gegen die Kunst und doch voll Versöhnlichkeit und Schonung, voll sicheren Selbstbewusstseins und doch voll Bescheidenheit, dabei von einer Logik und Klarheit in Ausdruck und Entwickelung, dass man mit Bitterkeit an die noch neuerdings in der Presse aufgetretenen unsauberen Versuche

erinnert wurde, den grossen Bahnbrecher, diesen Helden und Märtyrer der Kunst als einen von blinder Selbstüberschätzung getriebenen, von Hass und Verachtung gegen alle Andersdenkenden erfüllten, in seinem Denkvermögen getrübten Abenteurer darstellen zu wollen.*) Vom Theaterorchester erschien später noch das Hornquartett, um im Vestibule einige Compositionen des Meisters ihm zu Ehren erschallen zu lassen. Die Art, in welcher ihnen Wagner mit herzlichen Worten seinen Dank ausdrückte, zeigte, wie er für den geringsten seiner Kunstgenossen ein Herz hat. Obwohl es schon gegen Mitternacht war, als er den Saal verliess, blieb die von all den empfangenen Eindrücken lebhaft erregte Gesellschaft zum Theil noch bis drei Uhr Morgens versammelt.«

Ueber Düsseldorf führte den Meister sein Weg nach Bremen. Am 7. December an letzterem Orte eingetroffen, wohnte er am folgenden Tage einer Vorstellung der »Meistersinger« im Stadttheater bei. Es war die erste dieses Werkes, welche Wagner seit den von ihm selbst in München geleiteten Aufführungen erlebte. Ein zahlreich versammeltes Publikum bereitete ihm eine enthusiastische Aufnahme, die sich in begeisterten Ovationen bei seinem Eintreten, nach dem zweiten Acte und nach dem Quintett des dritten Actes kundgab. Eben weil er der Darstellung manches Vorzügliche zusprechen durfte, liess sie ihn auf den Charakter anderweitiger Vorführungen des Werkes auf den deutschen Theatern betrübende Folgerungen ziehen. Besonders im dritten Acte, der in München am lebhaftesten gewirkt, war Dialog und Handlung durch schonungslose Striche schattenhaft unverständlich geworden. Während er selbst hierdurch in peinliche Zerstreutheit versetzt wurde, schien ihm auch das Publikum ermüdet und der im Uebrigen tüchtige Dirigent des Orchesters, der sich bis dahin in fast ununterbrochen richtigem Tempo erhalten, aus keinem anderen Grunde von einem Missverständnisse in

*) Soeben hatte ja in einer scheusslichen moralischen wie literarischen Missgeburt, wie Dr. Puschmann's Broschüre, der Hass gegen Wagner seinen giftgeschwollensten Ausdruck gefunden.

das andere zu verfallen. Dieser Erscheinung entsprach die Erfahrung, welche Wagner auch an den bestbegabtesten Sängern machte: so oft er noch einen solchen, der ihn interessirte, in einer Partie seiner Opern überhörte, sah sich dieser mitten im Verlauf der Scene plötzlich zum Abbrechen genöthigt. Hier kam der Strich seines Kapellmeisters und er hatte nicht weiter gelernt! Was konnte ihm von seiner eigentlichen Aufgabe nun noch erkenntlich geblieben sein?

Am 10. December reiste der Künstler über Hannover und Magdeburg nach Dessau. Auch hier war sein Besuch telegraphisch angekündigt und Alles zum festlichen Empfange bereitet. Mittags war er nebst Gemahlin Gast des Herzogs und ihm zu Ehren Hoftafel. Abends »Extravorstellung« im Theater zum Besten der durch die Sturmfluth betroffenen Ostseeküste. Sie begann mit dem Vorspiel zu den »Meistersingern«, dann zeigte ein lebendes Bild sämmtliche Personen dieser Oper. Zum vollendetsten Gelingen der nachfolgenden Vorstellung von Gluck's »Orpheus« trugen alle Mitwirkenden, insbesondere aber der leitende feine und künstlerische Sinn des Intendanten (Herrn von Normann) bei. »Ich bezeuge laut, nie eine vollkommenere und edlere Gesammtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung,« sagt Wagner. »Jeder Factor des scenischen Lebens, Gruppirung, Malerei, Beleuchtung stand mit dem anderen in vollkommenem Einklang; jede Bewegung, jedes Dahinwandeln trug zur idealen Täuschung bei.« Von grosser Correctheit und Schönheit war auch der Vortrag des Orchesters, und der Meister erschien im letzten Zwischenacte selbst im Orchester, um seinen Dank für die vorzügliche Leistung der Kapelle auszusprechen. »Dies aber geschah in dem kleinen Dessau!«

Am Donnerstag den 12. December kam Wagner in Leipzig an. Seinem Wunsche, während eines dreitägigen Verweilens auch in seiner Vaterstadt einer für seine Zwecke geeigneten Opernvorstellung anzuwohnen, konnte oder — wollte man massgebenden Ortes nicht entsprechen. Wohl aber benutzte auch der Leipziger Wagnerverein seine Anwesenheit zu einer

geselligen Zusammenkunft seiner Freunde und Verehrer in der üblichen zwanglosen Form eines Festessens. Dem ihm durch Prof. Riedel gebrachten begeistert wiederklingenden Hoch konnte Wagner mit dem Hinweis darauf erwidern, dass er in seiner Geburtsstadt drei Generationen kennen gelernt: unter ihnen erscheine ihm die jetzige als die hoffnungsvollste!

Nach fünfwöchentlicher Abwesenheit traf der Meister zu kurzer Rast wieder in Bayreuth ein. Die ungewöhnlich milde Witterung des Winters war dem Fortschreiten der baulichen Arbeiten für das Bühnenfestspielhaus sehr zu Statten gekommen. Mit Staunen übersah man schon jetzt den ansehnlichen Umfang der Anlage. Der nahe an vierzig Fuss tiefe Raum für die Versenkungen und Maschinerieen war ringsum fest ausgemauert und liess in halber Höhe die vier Eckpfeiler hervorragen, welche die das Dach tragenden Säulen aufzunehmen bestimmt waren. Auch die »Nibelungenkanzellei«, das »musikalische Büreau« befand sich in vollster Thätigkeit: junge Musiker, theils aus Wien, theils aus Leipzig, waren unausgesetzt mit dem Uebertragen und Ausschreiben der Stimmen aus der Partitur beschäftigt.

Für die Fortsetzung seiner Reise war Wagner durch dringende Aufforderungen bereits ein neues Ziel gesetzt: einige ihm persönlich unbekannte Anhänger drängten ihn wiederholt, auf seiner Durchreise auch in Hamburg im Siegeszuge den Boden zu gewinnen. Dass die alte Handels- und Hafenstadt in der Zahl der Wagnervereine noch unvertreten war, schien für eine geringe Concentration der dortigen geneigten Elemente zu sprechen; dennoch sagte Wagner dem Ansuchen um ein daselbst zu veranstaltendes Concert zu Gunsten seines Unternehmens zu. Am 13. Januar verliess er Bayreuth von Neuem, um sich zunächst nach Berlin zu wenden.

Den Bitten seiner Dresdener Freunde folgend, nahm er seinen Weg über die sächsische Residenz, die er seit jenem flüchtigen Besuch im Herbst 1862 nicht wieder betreten. Sein Empfang an der Stätte seiner einstigen Wirksamkeit konnte ihn mit wohlthuender Befriedigung erfüllen. Eine Anzahl treuer, verständnissvoller und opferbereiter Freunde

hatte er in Dresden jederzeit besessen, während das grosse Publikum mehr bloss die Kunstwerke liebte, ohne sonderlich von dem Künstler Notiz zu nehmen. Was aber am Schwersten zu gewinnen war, kam dem Künstler am 14. Januar 1873 auch in Dresden entgegen: die Sympathie der Gebildeten. Zu seiner öffentlichen Begrüssung waren auch hier nicht allein Tonkünstler versammelt, frühere Genossen aus der Dresdener Kapelle, wie J. Rühlmann und M. Fürstenau, oder der greise aber geistesfrische Violoncellvirtuos des Hoftheaters, Fr. A. Kummer, der dem Meister noch heute fest genug die Hand drückte, nicht allein die hervorragendsten Glieder der kgl. Oper, wie Tichatschek und strebende jüngere Kräfte oder alte persönliche Freunde, wie Dr. Pusinelli, sondern auch Männer aus entfernteren Kreisen, wie der Galleriedirector Prof. Julius Hübner, der Literarhistoriker Hettner, der Leibarzt Dr. Carus, ja selbst einstige Gegner, wie der früher oft feindselig scharfe Kritiker Karl Banck. Wohl mochte dem Künstler bei diesem Anblick zu Muthe sein, als erblicke er vor sich ein verkörpertes Stück seines früheren Ringens und Strebens. Der bei Gelegenheit des Festbanketts in einer längeren Tischrede auf seine Beziehungen zu Dresden geworfene Rückblick liess ihn daher mehrfach mit Thränen der Rührung kämpfen. Allen Theilnehmern aber verblieb der tiefe Eindruck festester Zuversicht auf das Gelingen der gemeinsamen Unternehmung durch ausdauernde Hingebung der Freunde und den eigenen starken Willen des Künstlers. — Am Morgen des 15. brachte das kgl. Infanterie-Regiment »König Johann« dem Künstler zum Abschiede ein Ständchen. In sinniger Weise dankte Wagner, indem er die Themen dieser Morgenmusik (aus »Rienzi«, »Lohengrin« und »Kaisermarsch«) in einem Dankdocumente für die Regimentskapelle niederschrieb. Bei seinem Scheiden ward er mit allen Zeichen rührender Anhänglichkeit und Begeisterung entlassen.

Der Zweck seiner diesmaligen kurzen Anwesenheit in Berlin war hauptsächlich die Veranstaltung eines in Kürze auch hier von ihm zu dirigirenden grossen Concertes. Zur Deckung der Kosten desselben waren die Wagnervereine

Berlins zusammengetreten. Von hier aus begab er sich nach Hamburg, wo man ihn schon mit vieler Spannung erwartete.

Am Sonnabend den 18. Januar kam er in der ihm fast gänzlich unbekannten Stadt an, in welcher er vor dreissig Jahren seinen »Rienzi« zur Aufführung gebracht hatte. Er traf auf dem (sonst möglichst unbelebten) Berliner Bahnhofe eine zahlreiche Menschenmenge versammelt. In Ermangelung eines stehenden Wagnervereins hatte sich ein Comité für das bevorstehende Concert gebildet, bestehend aus mehreren Musikern, Schriftstellern und Kaufleuten. Gleich nach dem ersten Willkommengruss brach die Menge in endlose Hochrufe aus, denen der Meister mit den Worten wehrte: »Macht mir das Herz nicht schwer!« Selbst als er schon im Wagen sass, wollte der Jubelgruss nicht schweigen und in der heitersten Laune rief der Meister: »Macht es nur nicht zu arg, sonst werde ich am Ende noch ausgewiesen.« Im Hôtel de l'Europe waren für ihn die schönsten Räume mit Aussicht auf die Binnenalster bestellt. Für den Eifer, mit dem man seinen Aufenthalt so freundlich als möglich gestalten wollte, bürgten die mancherlei Zeichen der Aufmerksamkeit, die von verschiedenen Seiten geschickten prächtigen Bouquets rings auf den Tischen, der Börs'sche Flügel im Salon, den der Besitzer der Fabrik als sein vorzüglichstes Instrument in die Wohnung Wagner's hatte schaffen lassen.

Am nächsten Morgen wurde ihm von der Militärkapelle der Hamburger Garnison in voller Uniform ein Ständchen gebracht. Um drei Uhr Nachmittags begannen die Proben für das Concert. Das Orchester empfing den Meister mit lautem Tusch; ein Lorbeerkranz schmückte das Dirigentenpult, welches Wagner freilich nicht gebrauchte. Die herzlichen Dankesworte des also Begrüssten gewannen ihm Aller Herzen im Sturme. »Sie gingen mit ihm, wie er wollte und verleugneten mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit die Macht der Gewohnheit, welche sie bei der C-Moll-Symphonie Beethoven's in die Versuchung führte, in den alten Trott zu verfallen, der von gewissen versteinerten Tactschlägern als »classisch« und darum massgebend betrachtet wird.«

Auch den folgenden Morgen eröffnete ein Ständchen, diesmal von einer anderen Militärkapelle gebracht, aber ebenfalls in glänzender Uniform. Im Laufe des Tages neue Proben; am Abend ein vom »Verein für Kunst und Wissenschaft« arrangirtes glänzendes Bankett im Sagebiel'schen Etablissement, zu welchem sich die Notabilitäten der Stadt vereinigten. »Der gefeierte Meister«, erzählt die Hamburger Zeitung »Reform«, »wurde von Frau A. Schön in den reichgeschmückten Festsaal geführt, der mit Fahnen und gegenüber dem Sitzplatze Wagner's in sinniger Weise mit dem Stadtwappen von Bayreuth geziert war. Herr Dr. Baumeister (der Präsident der Bürgerschaft) als Präses des Banketts führte Frau Cosima Wagner zu Tisch. Abweichend von der gewöhnlichen Banalität solcher Festessen, nahm Dr. Baumeister vor Eröffnung des Mahles das Wort, um dem Gaste im Namen aller Anwesenden den Willkommengruss zu bringen: »Nicht nur — begreifliche — Neugier, den berühmten Meister persönlich kennen zu lernen, habe sie Alle hier zusammengeführt. Es sei das Bedürfniss der Anerkennung des Mannes, der stets für die Einheit und Freiheit des Vaterlandes gekämpft und schon seit mehr als dreissig Jahren sein Kunstideal voll und warm im Herzen trage.« Er hob sodann den Inhalt der Wagner'schen Schriften hervor. Des Meisters musikalische Werke brauche man in Hamburg nicht zu preisen. Nach dieser Seite sei er, Wagner, schon lange kein Fremder; er sei ein Freund und gehöre zu ihnen. »Ehren wir den Gast, indem wir uns von unseren Sitzen erheben und heissen ihn herzlich willkommen, entschlossen zugleich, ihm thatkräftig sein Werk fördern zu helfen.« Richard Wagner ergriff das Wort und feierte die Musikheroen Bach, Beethoven, Mozart und Weber. Als er geendet, rings Schweigen des Erstaunens. Ist das der Mann, den Dummheit, Neid und Bosheit durch zusammenhangloses Herausreissen von Stellen aus seinen Werken so befehden konnten? Dann machte das Schweigen der Ergriffenheit sich in einem freudigen Hochruf Luft.« Nachdem der Erzähler noch anderweitige Reden während des Mahles registrirt, deren letzte das Zögern Wagner's erwähnte,

ihrer Aufforderung zu folgen, fährt er fort: »Unser Meister nahm hierauf seine Stellung mitten in der Versammlung und es folgte ein Speech voller Humor nnd das Herz ergreifender Wärme. Nachdem er bekräftigt, dass der Vorredner die Wahrheit gesagt und dass es langer Zeit bedurft, ihn aus seinem gewohnten Leben herauszureissen, fiel sein Blick auf das Wappen von Bayreuth. Und jetzt schilderte er Ort und Leute, jetzt führte er die Versammlung plaudernd in das Ideal des Kunstwerks der Zukunft ein, dass von vielen, vielen Ecken und Enden der Tafel die halblauten Rufe gehört wurden: »Ja, ja! es geht, es ist möglich! es sind keine Phantastereien, es sind Gedanken von erhabener Einfachheit und Klarheit. Es ist ein sachlich kunstgerechter und technisch richtiger Kreis, in den wir eingeführt werden!« u. s. w.

Tags darauf, Dienstag den 21. Januar, fand das erste Concert statt. Denn um dem allgemeinen Andrängen zu willfahren, hatte sich Wagner bereit erklärt, am Donnerstag noch ein zweites Concert zu dirigiren. Der erste Theil des Abends brachte die C-Moll-Symphonie, die einen überwältigenden Eindruck machte und wie neu erstanden vor die erstaunten Hörer trat. Im zweiten Theil kamen zur Aufführung das Lohengrinvorspiel, Siegmund's Lenzlied aus der »Walküre«, Vorspiel und Schluss aus »Tristan und Isolde«, Kaisermarsch. Wirkung und Aufnahme der einzelnen Tonwerke war gewaltig. Das Publikum war nicht zu beruhigen und rief den Meister immer und immer wieder hervor. Zum Schluss des Concertes wurde stürmisch »Tusch« verlangt, nachdem sich zuvor der Enthusiasmus in lautestem Beifallsjubel Luft gemacht, als Wagner ein herrlicher Lorbeerkranz überreicht wurde. — Am nächsten Abend war der Dichtercomponist bei einer Vorstellung der »Meistersinger« im Theater anwesend. Das überfüllte Haus war festlich erleuchtet. Auf der Brüstung von Wagner's Loge lag ein Lorbeerkranz und für seine Gemahlin ein Bouquet aus weissen Camelien, Maiglöckchen und Rosenknospen. Bei seinem Eintritte erhob sich das gesammte Publikum wie Ein Mann; nach den einzelnen Actschlüssen wiederholten sich die Ovationen. Als Richard Wagner das

Theater verliess, bildete die Menge Spalier bis weit auf die Strasse hinaus und gab ihm unter lauten Zurufen das Geleite bis an das nahegelegene Waterloo-Hôtel, wo der Meister und seine Gemahlin einige Stunden an einem Bankett theilnahmen, das ihm die vereinigten Mitglieder der Hamburger Theater gaben.

Das Programm des zweiten Concertes am Donnerstag glich demjenigen des ersten; nur trat an Stelle der Symphonie die Tannhäuserouvertüre und waren das »Schmelzlied« und »Hammerlied« Siegfried's hinzugefügt. Letztere bildeten den Höhepunkt des Abends, der sich zu einem noch glänzenderen Triumphe gestaltete. Das Publikum ruhte mit seinen Beifallsovationen nicht eher, bis Wagner ihm in kurzer Rede gedankt und den Zweck seines Hierseins nachdrücklich an's Herz gelegt hatte. Diesem unauslöschlichen Eindruck gegenüber mussten die Hamburger kritischen Beckmesser kleinlaut verstummen. *) Aber auch das materielle Erträgniss beider Concerte war, dank der hohen Preise, um so ansehnlicher, als die Kosten aus anderem Fonds bestritten wurden und die ganze Einnahme dem Verwaltungsrath zu Bayreuth überwiesen ward.

Zwei Tage später (am 25. Januar) verliess der Meister den gastlichen Ort. Zum Abschiede brachten ihm die vereinigten Militärkapellen von Hamburg und Altona noch einmal eine Morgenmusik. Dann fuhr Wagner auf den Lübecker Bahnhof, wo ihn das Concertcomité und einige Freunde, unter ihnen der Präsident der Bürgerschaft, Obergerichtsrath Dr. Baumeister, erwarteten. In herzlichen, warm empfundenen Worten dankte der ehrwürdige alte Herr dem Künstler im Namen der Stadt Hamburg für die Ehre seines Besuches, so innig, dass Richard Wagner ihn umarmte und auf beide Wangen küsste. »Es war ein Abschied, der ganzen

*) Hanslick-Sporen sich zu verdienen unternahm auf Grund dieser Concerte der bekannte A. von Dommer. Sein Artikel im »Hamburgischen Correspondenten« rief sogar eine Entgegnung in Brochürenform von M. A. Souchay hervor.

ereignissreichen Zeit würdig, die in Hamburgs Kunstgeschichte unvergesslich dastehen wird«, schliesst ein Bericht über die festlichen Tage.

Von Hamburg aus ging Wagner nach Schwerin. Hier nahm er schon am folgenden Abend (26. Januar) an einer Aufführung des »fliegenden Holländer« Theil, in welcher Karl Hill die Titelrolle sang, derselbe ausgezeichnete Künstler, den der Meister elf Jahre früher als Postbeamten der guten Stadt Frankfurt zuerst kennen gelernt. Schon bei dem allgemeinen Hervorruf Hill's nach dem ersten Acte zeigte Wagner durch Aufstehen und Hutschwenken, dass er zufrieden sei. Auf dem nach der Vorstellung stattfindenden Bankett sprach er dem Künstler noch einmal öffentlich seinen Dank aus für seine vorzügliche Leistung, die er, was Auffassung, Gesang und Darstellung anlange, nie so ergreifend erlebt; »er gestehe gern, dass er tief gerührt gewesen«. Nicht minder dankte er dem Kapellmeister Schmitt für die künstlerische Art und Weise, wie er seinen Intentionen gerecht geworden. Während seines Aufenthaltes in der mecklenburgischen Metropole war Wagner der Gegenstand lebhaftester Huldigungen von Seiten des grossherzoglichen Hofes und des dortigen Publikums. Doch rief ihn schon nach wenigen Tagen das Berliner Concert nach der Reichshauptstadt ab, wo er seinen Sitz abermals in dem gewohnten Hôtel du Parc an der Bellevuestrasse nahm.

Zu dem rückhaltlosen Willkommen, welches die freie Stadt Hamburg dem Künstler soeben entgegengetragen, stand die Atmosphäre der Berliner Oeffentlichkeit noch immer in merklichem Gegensatz. Was sich ihm dort freudig und freiwillig darbot, war an dem alten Herde einer historischen und eingerosteten Opposition immer noch erst mühevoll zu erringen. Auf dem stattlichen Fundamente einer bequemen, grossstädtisch üppigen Bevölkerung, die, jeden Augenblick erbötig, mit dem Erfolge zu gehen, bis dahin für alles »Neue« schwer zugänglich war, im Vollbesitz der »soliden« Presse, wie der öffentlichen journalistischen Spassmacher und feiler Zeitungskrakehler, unterstützt durch den Anhang noch lebender

Vertreter eines vieljährigen paradiesischen Hindämmerns, fühlte sich das officielle Theater- und Concertwesen noch gerade weich und sicher genug gebettet, um durch eine passive Haltung den Bestrebungen zu Gunsten des im Grunde nur lästigen Bayreuther Unternehmens jeden Schritt zu erschweren.*) So hatte dem Vorstande des Wagnervereins allein die Localfrage zu schaffen gemacht. Auf die Gewinnung des Opernhauses und der kgl. Kapelle musste verzichtet werden, wie es hiess, weil beide — »für keinen Abend frei waren!« Dagegen stellte der Besitzer des Concerthauses Local und Orchester bereitwillig zur Disposition; die Hauskapelle bildete den Kern des Orchesters, welches sich durch die Meldung begeisterter Freiwilliger auf hundert und fünf Mann verstärkte. Die erste Probe am Sonnabend den 1. Februar leitete Eckert, da der Meister, noch ermüdet und angegriffen von den Anstrengungen der letzten Tage, nicht Hand anlegen konnte. Doch wohnte er dem ersten Versuche bei. Am Montag ergriff Wagner selbst den Tactstock. Seine unvergleichliche Fähigkeit, den Tonkörper zu beseelen, jedem einzelnen Gliede Leben einzuhauchen, bewährte sich auch diesmal in vollem Masse. Zur Generalprobe am Tage des Concertes selbst (Dienstag, den 4. Februar), zehn Uhr Vormittags, waren Billets verkauft und der Saal gefüllt von den Anhängern und Verehrern des Meisters und vielen jüngeren Musikern, die sich herandrängten, um hörend und sehend zu lernen.

Allen vorausgegangenen Schwierigkeiten zum Trotz bot das Concerthaus am Abend ein festliches und buntbewegtes Bild. Der Hof wohnte der Aufführung in der grossen Mittelloge bei, wohin der Kaiser und die Kaiserin von Mitgliedern des Wagnervereins geleitet wurden. Des Meisters Gemahlin befand sich in der Loge des Hausministers Schleinitz. Eine Bewegung, der ähnlich, die sich kundgab, als Wagner,

*) Es begegnete noch damals, dass der Dirigent einer Berliner Kapelle drei Mitglieder derselben aus dem Verbande stiess, weil sie sich an dem Wagner-Concert betheiligten!

begrüsst von dreimaligem Tusch, an das lorbeergeschmückte Dirigentenpult trat, hatte Berlin noch nicht erlebt. Blumen und Lorbeerkränze regneten auf den Gefeierten und die jauchzenden Hochs übertönten noch die ersten Klänge der Tannhäuserouvertüre. Das Programm war im Wesentlichen dasselbe, wie bei der Hamburger Aufführung. Als am Schlusse der Beifall und die jubelnden Zurufe kein Ende nahmen, trat Wagner vor das Publikum und sprach mit bewegter Stimme etwa Folgendes: »Verehrte Anwesende! Haben Sie den herzlichsten, innigsten Dank für die liebevolle Theilnahme. Wie ich Ihnen heute nur Versuche, nur Bruchstücke geben konnte, wie Ihr Beifall nur einer Hoffnung gilt, geht doch mein Streben auf die Vollendung, die Ausführung des Kunstwerkes, wie es mir vorschwebt. Für die Theilnahme Dank, herzlichen Dank!« —

Vor einem ausgewählten Zuhörerkreise hielt der Meister Tags darauf noch eine Vorlesung, in welcher die Dichtung der »Götterdämmerung« zum Vortrage kam. Weiter schwebte während jener Berliner Tage das Project einer unverkürzten Lohengrinaufführung in Verhandlung. Am 6. Februar kehrte Wagner nach Bayreuth zurück, die »Lohengrin«-Frage zog sich noch durch fast einen Monat. Endlich scheiterte sie an der Erklärung der Intendanz, eine correcte und unverkürzte Aufführung der Oper würde eine sehr bedeutende Zeit erfordern und der Geschäftsgang des kgl. Operntheaters hierdurch wesentlich gestört werden. Dagegen stellte man Wagner frei, eine der am kgl. Operntheater üblichen Aufführungen, mit allen gewohnten Strichen und Verunstaltungen, zum Besten seines Theaters zu dirigiren! Ein Bescheid von ächter Berliner Localfarbe, der dem Tannhäuser auf der Wachtparade vor dreissig Jahren glich, wie ein Ei dem andern! »Es thut mir nun leid«, schrieb der Dichtercomponist vom 18. März an den Vorstand des Berliner Wagnervereins, »an den durch Ihr Gesuch der kgl. Generalintendanz verursachten Beunruhigungen Schuld zu tragen.« Die ihm unerlässliche Theilnahme der ersten Stadt des deutschen Reiches für sein grösseres Unternehmen meine er sich aber nur dann in richtigem

Sinne gewinnen zu können, wenn er dem bisher an seinen Opern gezeigten Gefallen des Publikums diejenige Richtung gegeben wisse, welcher die beabsichtigten Bühnenfestspiele in Bayreuth eben das Ziel zeigen sollen. Seiner Annahme nach wäre die Wiederherstellung einiger Auslassungen, bei dem jedenfalls vorauszusetzenden freundlichen Willen des Künstlerpersonals, durch einige wenige Proben in's Werk zu setzen gewesen. Die Erklärung der kgl. Generalintendanz werfe hingegen allerdings ein erschreckendes Licht auf den Charakter der bisher üblichen Aufführungen des »Lohengrin« auf dem kgl. Hoftheater. Er müsse jetzt einsehen, dass er nur den vereinzelten Bemühungen mehrerer vorzüglicher Talente den Erfolg seines Werkes beim Publikum schulde, keineswegs aber einem deutlichen Verständnisse der Intentionen des Autors, welche bei der an ihnen ausgeübten Verstümmelung stets unkenntlich bleiben müssten!

Noch einmal war Wagner genöthigt, sich im Laufe des April nach Köln zu begeben, um auch dort am 24. April im grossen Gürzenichsaale mit gleichem Erfolge ein Concert zu Gunsten des dortigen Wagnervereins zu dirigiren. Nicht allein aus Köln und Umgegend, aus allen rheinischen Städten, sogar aus Belgien und Holland kamen die Hörer zu demselben zusammen. Auf der Rückreise verlebte er mit seiner Gemahlin in Leipzig einen Tag des Beisammenseins mit Franz Liszt, der eigens zu diesem Zwecke von Weimar herübergekommen war. Dann endlich trat für eine Weile eine Unterbrechung in den andauernden Beunruhigungen ein, die den Meister seit sechs Monaten unausgesetzt in Anspruch genommen.

V.

Bayreuther Idyll und Vollendung der Götterdämmerung.

Richard Wagner in Bayreuth. Sechzigjährige Geburtstagsfeier. Ausflug nach Weimar. Hebefeier. Vollendung der Götterdämmerung im neuen Hause. Erste Vorstudien der Sänger in Bayreuth. Bevorstehende Concerte.

Es mag der biedern und herzlichen Natur der Bayreuther Dank gewusst werden, dass sie den Genius, dessen ganzes Wesen so vorzugsweise in's Weite, ja Ungemessene strebt, und dem auch in den langen Jahren seiner völligen Zurückgezogenheit unter den Schweizer Bergen der tägliche Anblick ragender Schneegipfel die seinem Wirken so charakteristisch verwandte, unablässige geistige Nahrung des Uebergrossen, Erhabenen zugeführt, dennoch mit den traulichen Banden des Heimathgefühles an ihre kleine Scholle zu fesseln vermochte. Doch ist eben so gewiss, dass dies eine leichte Aufgabe dem Manne gegenüber war, welchem Wohlwollen und Leutseligkeit, auch dem Geringsten gegenüber, wo er auch immer vorübergehend eine Stätte gefunden, die Zuneigung seiner Umgebung gesichert hatten. Nicht anders war dies gleich bei seinem ersten Eintritt in Bayreuth. Mit Rührung wird man auch hier noch in späten Zeiten das Andenken an zahlreiche kleine Züge seiner anmuthig unbefangenen, menschlichen

Erscheinung bewahren. Mitten unter den sich drängenden Ereignissen des Grundsteinlegungstages fand er z. B. noch den freien Augenblick, durch ein paar freundliche Zeilen an den Kapellmeister Sonntag vom 7. Infanterieregiment, seinem »geehrten Herrn Collegen,« mit der Versicherung des »lebhaften Mitgefühles für die erlittene Beschwerde,« seinen Dank dafür zu sagen, dass er »der eigenlich verunglückten Feier trotz der ungünstigsten Witterung gleichwohl einen erhebenden und erfreuenden Ausdruck gegeben.« Ein andermal fasste ein schlichter Bayreuther Bürger, Kohlenschreiber in der mechanischen Spinnerei am Orte, sich ein Herz, den Mann, dessen Namen das halbe Europa mit Bewunderung oder Scheu nannte, zur Taufe seines jüngsten, am Tage der Grundsteinlegung geborenen, Kindes als Pathen einzuladen. Und Wagner wies eine solche Aufforderung nicht zurück. Er erschien vielmehr mit seiner ganzen Familie in der Wohnung des glücklichen Vaters, und hielt sich den ganzen Nachmittag in der heitersten und ungezwungensten Weise in dem schlichten kleinen Kreise auf, durch liebenswürdige und anspruchslose Lustigkeit Alles um sich her belebend und erfrischend.

Wie zu einem erhebenden Familienfest wurde für ganz Bayreuth der hochbedeutsame Tag, an welchem der Meister das erste in seiner neuen Heimath verbrachte Jahr und mit demselben zugleich das sechzigste seines Lebens abschloss. Schon die letzten Wochen vor dem Feste herrschte geheime rührige Thätigkeit, um ihm eine Ueberraschung zu bereiten. In sinniger Weise hatte seine Gattin selbst alles angeordnet, was ihn an diesem Tage erfreuen konnte. Auf ihre Anregung waren zwei Jugendarbeiten Richard Wagner's hervorgesucht: die vor vierzig Jahren im Leipziger Gewandhause aufgeführte Concertouvertüre und jene bald darauf von dem jungen Magdeburger Musikdirector flüchtig hingeworfene Neujahrsmusik. Die letztere, aus einer Ouvertüre und zwei Chorsätzen bestehend, war von dem trefflichen Peter Cornelius, dessen poetische Innigkeit und liebevolle Hingebung an den Meister noch heute Allen, die ihn gekannt, unvergesslich sind mit mehr gutem Willen und lebendiger Phantasie als historischer Genauigkeit durch ein

Festgedicht zu einem Ganzen verbunden, dem er für die Aufführung lebende Bilder beifügte und die Benennung gab: »Künstlerweihe, Novelle zu einer Jugendarbeit Richard Wagner's.« Es stellte den mit sich selbst und dem noch unverstandenen Drange des eigenen Genius ringenden jungen Wagner dar. Ein künstlerischer Freund trifft ihn in seinen Zweifeln und weist ihn auf das »Drama« als sein Feld, indem er ihm die Bilder vor das geistige Auge zaubert, die dem Charakter der einzelnen Musikstücke entsprächen. Der Musikdilettantenverein und der Liederkranz von Bayreuth stellten mit Freuden ihre Mithülfe zur Verfügung. Da zu gleicher Zeit im markgräflichen Opernhause eine Schauspielertruppe Vorstellungen gab, konnte der musikalischen Feier auch eine theatralische beigegeben werden. Um auch durch diese dem Meister eine der Bedeutung des Tages angemessene Jugenderinnerung zu erwecken, hatte Frau Wagner hierfür das Lustspiel seines Stiefvaters Ludwig Geyer: »Der bethlehemitische Kindermord« gewählt. An der Ausführung des gesammten Arrangements erwarb sich der thätige Vorstand des Bayreuther Wagnervereins ein besonderes Verdienst; die Regie und den decorativen Theil besorgte Herr Brand jun. aus Darmstadt. Von auswärts waren ausser Cornelius eine Anzahl befreundeter Musiker aus München, Dresden und Leipzig eingetroffen; Concertmeister A. Ritter aus Würzburg (dessen Gemahlin — Franzisca Wagner — das Festgedicht sprechen sollte) brachte gar eine ganze Kapelle, insbesondere eine Abtheilung Blechbläser, zur Ergänzung des vorhandenen Orchesters mit sich.

Obgleich die Vorbereitungen für die Aufführung die kleine Stadt schon seit Wochen in Spannung erhielten, gelang es der Sorgfalt aller Betheiligten, den Meister bis zum letzten Moment ahnungslos zu erhalten. Wurden doch zu diesem Zweck für ihn eigene Exemplare der Bayreuther Tageblätter gedruckt, in welchen alle darauf bezüglichen Mittheilungen elidirt waren. *)

*) So kündigte schon zehn Tage vor dem Stattfinden der Feier die »Oberfränkische Zeitung« vom 12. Mai in zurückhaltender Weise eine

Früh am Morgen des 22., der auf den Himmelfahrtsdonnerstag fiel, stellten sich die Würzburger Musiker vor dem stattlichen Hause des Maurermeister Wölfel in der Dammallee ein, welches der Meister bis zur Vollendung seines eigenen Hauses bewohnte. »»Wacht auf! es nahet gen den Tag!«« dieser herrliche Chor aus den Meistersingern erscholl feierlich und tiefergreifend durch die jugendlich grünen Baumwipfel am Dammalleewäldchen«, schildert ein Localblatt die festliche Inaugurirung des Tages. »Woher kommen diese vollen Klänge, leise anschwellend, mächtig aufrauschend? Wem gilt der Zaubersang? Es ist der Morgengruss, der Richard Wagner zu seinem sechzigsten Geburtstag gebracht wird . . Verdeckt durch die Planken des Hofmann'schen Gartens sendet die Würzburger Kapelle ihre Töne hinüber zu den noch dicht verschlossenen Fenstern der Wohnräume Richard Wagner's, und eine zahlreiche Menge theilt ihre Aufmerksamkeit zwischen den Klängen der Musik und den verschleierten Fenstern« . . .

Dem Beginne des Tages entsprach der Fortgang, an welchem sich Alles die Hände reichte, um dem Meister seine Ehrfurcht und Liebe zu beweisen. Zwar kein deutsches Hoftheater sandte ihm eine Deputation, kein Fürst seinen Hausorden, keine philosophische Facultät eine Ehrenadresse oder ein Doctordiplom, aber von nah und fern liefen die Segenswünsche derer ein, die seiner in Treue und Ergebenheit gedachten, und das telegraphische Büreau des Ortes hatte stundenlang einzig

---

bevorstehende »musikalisch-theatralische Festvorstellung im kgl. Opernhause dahier« an, deren Programm »aus besonderen Gründen noch nicht bekannt gegeben werden könne, aber ganz besondere Kunstgenüsse erwarten liesse«. Die Aufführung sei eine öffentliche, die Reineinnahme solle »einer Stiftung für hülfsbedürftige hiesige Musiker« zugewiesen werden; »den theatralischen Theil habe das Hoftheaterensemble des Herrn Wittmann, den orchestralen das Orchester unseres Musikdilettantenvereins unter Leitung des Herrn Kapellmeister Zumpe, den gesanglichen Theil die Herren Sänger unseres Liederkranzes übernommen; Lohndiener Johannes sei beauftragt, Vormerkungen zu dieser Vorstellung entgegenzunehmen.« Am 19. erfolgte die Angabe der Eintrittspreise, mit dem Versprechen, »übermorgen das Programm der Festvorstellung zu bringen« u. s. w.

mit der Expedition der dem elektrischen Drahte anvertrauten Grüsse zu thun. Aus Leipzig traf die Nachricht ein, das Geburtshaus des Meisters sei soeben mit einer Gedenktafel geziert, in München und Wien ward der Tag durch Lohengrinvorstellungen begangen, ja in Nürnberg spielte die Militärkapelle auf der Wachtparade ausschliesslich Wagner'sche Compositionen!

Um die Mittagszeit versammelte sich die Würzburger Kapelle abermals im Ruckriegel'schen Garten, gegenüber dem Wohnhause des Dichtercomponisten, und brachte dem im Kreise der Seinigen Befindlichen eine Tafelmusik.

Und als der Abend kam, da begann im Städtchen ein Wogen und Treiben. Alles eilte dem alten Opernhause zu, dessen Logenplätze und Sperrsitze schon längst durch Vermittelung des »Lohndieners Johannes« ausverkauft waren. Ein von der bunten Menge bis in's letzte Winkelchen besetztes Haus erwartete Richard Wagner, als dieser, von Frau und Kindern begleitet, die Mittelloge des Theaters betrat. Aufmerksam lauschte der Meister den Klängen der Concertouvertüre, an die sich das Geyer'sche Lustspiel reihte. In der Zwischenpause des zweiactigen Stückes, das alle Anwesenden sichtlich erheiterte, erklang das Volkslied: »Ueb' immer Treu und Redlichkeit«, welches der junge Richard kurz vor dem Tode seines Stiefvaters gespielt, als der Sterbende fragte, ob er vielleicht Talent zur Musik habe? Im Anschluss an das Lustspiel trug Concertmeister Kummer hierauf das von Wilhelmij instrumentirte »Albumblatt« und die »Träume« in Wagner's eigener Bearbeitung für Violine und Orchester vor. Dann folgte als der Schwerpunkt der ganzen Aufführung die »Künstlerweihe«, für welche Alexander Ritter die Leitung des Orchesters übernahm, während seine Gattin sich ihrer Aufgabe, der Declamation des verbindenden Festgedichtes, mit Meisterschaft entledigte. Zum »Andante sostenuto« der Ouvertüre erschien in gelungener Nachbildung das Bild Genelli's: »Die Nacht und die sieben Todsünden«, zum Allegretto mit Chor »das Licht und die Tugenden«, welchem als Schlusstableau die Hauptgestalten aus Wagner's Werken sich

anschlossen, in der Beleuchtung eines eigens hierfür von Brand aus Darmstadt mitgebrachten elektrischen Apparates. Wiederholt dankte Richard Wagner den Mitwirkenden, indem er sich von seinem Sitze erhob und ihnen in verbindlicher Weise zuwinkte.

Nach der Vorstellung versammelten sich alle bei dem Arrangement wie bei der Aufführung betheiligten Männer und Frauen im hellen Saale des »goldenen Anker« zu einer »Reunion«, zu welcher auch der Meister mit seiner Gemahlin und der Ritter'schen Familie erschien. Noch einmal sprach Wagner hierbei allen Mitwirkenden seinen Dank aus. Wohl habe er gemerkt, dass hinter seinem Rücken irgend etwas geplant werde und das habe er nun heute bestätigt gefunden, in der Vorstellung zum Besten hülfsbedürftiger Musiker. Hieran anknüpfend erklärte er sich selbst für den hülfsbedürftigsten aller Musiker: er bedürfe wahrer Liebe. Und diese sei ihm heute im reichsten Masse zu Theil geworden, er ersähe sie aus der sinnvoll arrangirten Art und Weise des wunderbaren Festes, welches ihn zu ehren veranstaltet wurde; das sei ein Werk der grössten Liebe. Er sei bei dieser Verschwörung der Liebe lautlos, die Ueberraschung sei vollständig geglückt und er als hülfsbedürftigster aller Musiker habe eine reiche Einnahme an Liebe gehabt, die er dankerfüllt eincassire. In das hierauf vom Assessor Mattenheimer ausgebrachte Hoch auf den Meister und Bürger der Stadt Bayreuth Richard Wagner fielen alle Anwesenden dreimal begeistert ein.

Wenige Tage nach dieser lieblichen Feier folgte Wagner der Einladung Franz Liszt's nach Weimar, um daselbst der am 29. Mai stattfindenden ersten vollständigen Aufführung des »Christus« beizuwohnen. Von überall waren in der kleinen thüringischen Stadt die Freunde des grossen Tondichters zusammengekommen. Der Componist selbst dirigirte sein Werk, von Jena und Erfurt her waren Contingente zur Verstärkung der Chöre gestellt. Am Abend des denkwürdigen Tages nahm Wagner an der geselligen Nachfeier des Ereignisses in den festlichen Räumen der Vereinsgesellschaft

theil. — Während im Juni gleichzeitig von der Schott'schen Handlung der erste Theil der Partitur des Nibelungenringes mit seiner vielsagenden Aufschrift *) der Oeffentlichkeit übergeben, und in der Schrift des Meisters: »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth« die Construction des Gebäudes und seine künftige äussere Erscheinung durch beigefügte architektonische Zeichnungen und Pläne den Freunden des im Werden begriffenen Hauses vor Augen gestellt wurden, war auch der Bau selbst rüstig weiter gefördert und täglich in sichtlichem Wachsen begriffen. Schon um die Zeit des eben berichteten freundlichen Geburtsfestes hatte sich das imposante Quadergemäuer des Bühnenraumes, hoch überragt von den vier Eckthürmen, aus der Tiefe emporgehoben; inzwischen waren die Umfassungsmauern bis über das zweite Stockwerk hinausgeschossen und die Rüstungen des Bühnenraumes hatten eine Höhe von gegen hundert Fuss über dem Niveau der Bühne erreicht. In nächster Frist stand die Hebefeier des Dachstuhles für den vollendeten Theil des Gebäudes bevor.

Am Sonnabend, oder, Bayreuthisch gesprochen, Samstag den 2. August fand unter lebhafter Betheiligung von ganz Bayreuth der fröhliche Act statt. Bei herrlicher Abendwitterung strömte in Schaaren die Einwohnerschaft nach dem Bauplatze hinaus. Im Malersaal zunächst dem Theaterbau hatte sich der Wagnerverein versammelt und mit den Vereinsmitgliedern und Werkmeistern stieg der Meister das Gerüst hinan bis unter das Dach, wo die Kapelle des garnisonirenden Chevaux-legers-Regiments Posto gefasst hatte. Auf demselben luftigen Platze hatte sich Frau Wagner mit ihren Kindern und Liszt eingefunden. Der erste Spruch war einem der an dem Bau betheiligten Arbeiter anvertraut. Der Zimmerpolier Hoffmann trat an den Rand des Gerüstes und begann:

---

*) »Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, des Königs Ludwig II. von Bayern vollendet von Richard Wagner.« Dem »Rheingold« folgte im September 1874 die »Walküre« (achtzehn Jahre nach ihrer Vollendung), »Siegfried« und »Götterdämmerung« im Januar und Juni 1876.

Nun setzten wir auf's Haus das Dach.
Bewahr' es Gott vor Sturz und Krach!
Lass' ich jetzt den Bauherrn leben,
Welchen Namen soll ich ihm geben?
Ob Wagner oder seine Patrone
Oder gar der im Lande trägt die Krone?
Der sich als besten Bauherrn erweist,
Es lebe, so ruf' ich, der deutsche Geist!! Hoch!

Die beiden nachfolgenden Strophen schlossen refrainartig mit Hochrufen auf die Werkmeister und das vollendete Werk. Bei jedem Hoch leerte der Sprecher das inzwischen gefüllte Weinglas und schleuderte es nach dem letzten Ruf in weitem Bogen über das Gerüst hinaus. Die Musik intonirte den Chorgesang: »Nun danket alle Gott!«, in welchen alle Anwesenden einfielen. Dann trat der Meister selbst vor. Seine gereimte Ansprache wies darauf hin, dass das Vertrauen den Bau errichtet und den Plan dazu entworfen:

Es vertraute Einer auf deutsches Wesen,
Nun hört, ob er damit unglücklich gewesen,
In langen Jahren schuf er sein Werk,
Ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk',
Und dass er sein Werk getrost vollende,
Beut ein König ihm selbst die Hände.
Im bayerischen Frankenland
Reicht ihm der Bürger nun auch die Hand,
Und hat er auf sich selbst vertraut,
Vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
Damit sein Werk aus seinem Plan
Nun deutlich auch tret' an die Welt heran.

Der tiefe Ernst in den Worten des Künstlers bemächtigte sich schnell aller Herzen. Und als Wagner seinerseits mit einem Hoch auf die freundliche Stadt endete, die dort unten im Mainthale, beschienen von den Strahlen der scheidenden Sonne, umrahmt von den im sommerlichen Abendduft umschleierten Bergen, ihre stillen Strassen und Häuser ausbreitete, und der Vorstand des Wagnervereines zum Schlusse den Meister selber leben liess, rang sich der allgemeine Jubelruf aus Aller Brust hervor. Noch einmal schüttelte Richard Wagner den umstehenden Männern die Hand, dann trat man, durch das Gerüstwerk hinab, den Rückweg an und die Feier

war zu Ende. Auf kurze Zeit begab sich der Meister mit seiner Gattin und Liszt noch auf die von den Bewohnern der Stadt dicht besetzte Bürgerreuth oberhalb des Bauplatzes. Im Genusse des erquickenden Abends ward manch' herzliches Wort gewechselt, bis die allmählich eintretende Kühle zum Heimweg zwang. Zuvor aber machte Wagner auch noch dem im Malersaal hinter dem Theater bewirtheten Arbeiterpersonale einen Besuch. Hier waren lange Tische und Bänke aufgeschlagen, an denen es sich die rüstigen Männer nach Schweiss und Mühe bei klingendem Spiele wohl sein liessen. Auch hier Jubel und Hochrufe, sobald sich der Meister zeigte, bis sich dieser den ihm dargebrachten Huldigungen entzog und unter den Klängen der Rienzi-Ouvertüre den Festplatz verliess, auf welchem unter Feuerwerk und Gesang der Jubel bis tief in die Nacht hinein fortdauerte.

Allein während bei dem fröhlichen Feste nach aussen hin mehr die hoffnungsvolle und heitere Seite der Sache sichtbar wurde, belasteten den Künstler selbst gerade jetzt die schwersten und drückendsten Sorgen. Ein grosser Theil der bisherigen Hülfsquellen war seinen eigenen unermüdlichen Anstrengungen der Concerte in Mannheim, Wien, Hamburg, Berlin und Köln zu danken gewesen; einzig durch sie war der Bau bis zu dem erreichten Punkte geführt worden. Hatte er bisher seine Kräfte nicht geschont, so war es ihm doch für das Nächste nicht mehr möglich, sich anhaltend so zeitraubenden und seine künstlerische Schaffensruhe beeinträchtigenden Mühewaltungen auszusetzen. Und doch bedurfte das Unternehmen dringend der weiteren Förderung. Zumal die feste Bestellung und Ausführung der Scenerie und der Maschinerien war an die Beschaffung technischen Materiales gebunden, das nur durch regelmässiges Zufliessen der Mittel gewonnen werden konnte. Eine am 31. October in Bayreuth stattfindende Versammlung der Patrone und Vereinsdelegirten ersah keine andere Abhülfe, als die nochmalige Berufung an das künstlerische Gewissen und die Ehre der Nation: ein Aufruf zu weiterer Betheiligung nebst Subscriptionslisten zu freiwilligen Beiträgen und zum Beitritt zu den bestehenden

Wagnervereinen sollten in allen Buch- und Musikalienhandlungen zur Einzeichnung ausgelegt werden. Was auch dieser erneute Appell nicht bewirkte, mussten abermals die eigenen Bemühungen Wagner's ermöglichen, durch welche es ihm gelang, seinem Vorhaben bis auf Weiteres den für einen unbehinderten Fortgang der Vorbereitungen erforderlichen Credit zu verschaffen, während andererseits sein königlicher Beschützer den Zeitpunkt für gekommen hielt, um durch eine kräftige Hülfleistung seine dem hohen Ziele Wagner's treulich bewahrten Sympathieen zu beweisen.

In gleichmässiger Thätigkeit verfloss dem Meister der Winter auf das Jahr 1874 und das nachfolgende Frühjahr. Ihn beschäftigte die letzte Arbeit an der Instrumentation der »Götterdämmerung«, an deren Ausführung er durch immer neue Störungen und Abhaltungen behindert worden war. In wie weit schon jetzt auch neue Stoffe, unter diesen vorzüglich der »Parzival« in seiner Phantasie leben und Gestaltung gewinnen mochten, vermögen wir nicht anzugeben. Inzwischen waren für den Zweck der Ausführung der Decorationen Hoffmann und Brand abermals in Bayreuth zusammengetroffen. Die vollendeten Skizzen des vorzüglich begabten Wiener Malers bekundeten hinlänglich das innige Verständniss, mit welchem er die gewaltige Schöpfung des Meisters erfasst hatte, um ihr den würdigen Hintergrund zn geben. Man kam überein, dass die Modelle in Darmstadt unter Brand's Mitwirkung angefertigt und dann in Bayreuth selbst im dortigen »Malersaal« im grossen Massstabe ausgeführt werden sollten. Noch immer glaubte Wagner die Hoffnung auf eine Aufführung schon im folgenden Jahre (1875) nicht aufgeben zu müssen. Empfand er doch selbst das sehnsüchtigste Verlangen, durch dieselbe endlich die erste Grundlage für die ihm vorschwebende segensreiche, grosse künstlerische Institution zu legen, ja überhaupt durch die lebendige Vorführung seines Werkes erst zu erweisen, was er wolle und alle thörichten Zweifel, die sich bis auf die Ausführbarkeit desselben erstreckten, durch die That zu widerlegen. Um so entschiedener war seine Abneigung gegen ein vorläufiges Herausreissen einzelner

Bruchtheile der Partitur durch Concertaufführungen, wie sich dieselbe in einer »nothgedrungenen Erklärung« vom 16. Februar 1874 zur Beantwortung aller von verschiedenen Seiten an ihn gerichteten dahin zielenden Ansprüche kundgab. Dagegen rief bald darauf seine Einladung die für die Darstellung seines Werkes gewonnenen hervorragenden Künstler schon für den bevorstehenden Sommer zu gemeinschaftlichen Studien ihrer Partieen zusammen.

Inzwischen war der Bau von Wagner's Hause soweit vorgerückt, dass es nur noch des letzten ornamentalen Abschlusses bedurfte und der Meister mit vorgerücktem Frühjahr die Stätte seiner letzten Rast beziehen konnte. In ihr trat er denn auch sein neues Lebensjahr an, nicht ohne dass sich die Huldigungen seiner Mitbürger erneuten. Mittags liess sich zur Feier des Tages die Kapelle des Infanterieregiments in dem an das Wagner'sche Grundstück angrenzenden Hofgarten in seinen eigenen Weisen vernehmen, denen Wagner von seinem Balcon aus zuhörte. Am Abend wurde ihm vor seinem Hause von einer zweiten Militärkapelle und dem Bayreuther Liederkranz eine Serenade gebracht. Freundlich ward der Dirigent des letzteren von dem Meister empfangen, als er im Namen seines Gesangvereins dessen Glückwünsche überbrachte. Ja, nach dem Vortrage des Pilgerchors erschien Richard Wagner selbst unter den Sängern, um ihnen für die ihm gewordene »Auszeichnung« zu danken und drückte seine Anerkennung der richtigen Auffassung und Wiedergabe des Chores dadurch aus, dass er selbst zu nochmaligem Vortrag desselben den Tactstab ergriff. Dann kreisten unter den Pilgern die gefüllten Pokale, und erhoben die Stimmung der biederen Bayreuther Sänger zu fröhlicher Begeisterung.

Während eines dreimonatlichen Sommeraufenthaltes zu Bayreuth stand Hans Richter, damals Kapellmeister zu Pesth, dem Meister in altgewohnter Weise treulich in den Vorbereitungen für die Aufführungen bei. Auch eine vorübergehende Erkrankung in Folge eines unglücklichen Sturzes hinderte ihn nicht, das junge Heer von Musikern und Copisten des »musikalischen Bureaus« tapfer in Athem zu erhalten: bereits

füllten die Partituren und Stimmen ganze Kisten. Die Arbeitsbelastung, die für Wagner selbst übrig blieb, war gleichwohl gross genug, um ihm die Annahme von auswärts her eintreffender Einladungen, wie z. B. vom Musikausschuss des Münchener Sängerbundfestes, seinen während desselben zur Aufführung gelangenden »Kaisermarsch« persönlich zu dirigiren, unmöglich zu machen. Im Juli trafen nach einander die Sänger und Sängerinnen zum Beginn ihrer Studien unter Anleitung des Dichtercomponisten ein, unter ihnen Niemann und Betz aus Berlin, Vogl nebst Gattin aus München, Frau Materna aus Wien, Frau Grün, der damals für die Rolle des Siegfried in Aussicht genommene Tenor Franz Glatz aus Pesth u. s. w., und unter allseitig reger Begeisterung nahmen die gemeinsamen Studien ihren ersten Anfang. *)

Im September empfing Wagner den Besuch seiner werthen Berliner Gönner, des Herrn und der Frau von Schleinitz, die in Gemeinschaft mit dem Meister den vorgerückten Bau des Theaters betrachteten. Nach Entfernung des Gerüstwerks im Innern trat die ganze Grösse der Bühne und des Maschinenraumes erst recht in die Augen. Schon wurde eifrig an der Montirung des Rohbaues nach Aussen wie nach Innen gearbeitet. — Auch die eigene Wohnstätte des Künstlers erhielt bald darauf ihren letzten äusseren Schmuck durch die sinnvolle und nach Wagner's Angabe künstlerisch ausgeführte

---

*) »Mit der Instrumentirung des letzten Actes der Götterdämmerung ist Richard Wagner beinahe fertig«, lautet ein Signalbericht im August. »Der Schluss bringt das kolossalste, was der Meister jemals geschaffen. Von allen Seiten kommen Angebote von Sängern und Musikern. Dabei giebt's manchen launigen Einfall. Wagner will seine Sänger alle gross haben und hat sie auch alle glücklich beisammen, und zwar so grosse Leute, dass Niemann und Betz die kleinsten sind (?). Für die beiden Riesen, Fafner und Fasolt, fand man nach langem Suchen zwei entsprechende Riesensänger, wie sich Friedrich der Grosse (?) nicht schönere Exemplare hätte denken können. Aber die beiden, sechs Fuss drei Zoll fünf Linien grossen Riesen haben das Unglück, mager zu sein.« »Die werden wir ausstopfen«, sagt Wagner, und freut sich schon auf die wattirten Riesen. In Bayreuth aber sagt man sprichwörtlich, wenn ein grosser Mann über die Strasse geht: »Dös is a Nibelung«.

allegorische Sgrafittozeichnung an der Façade des Vorbaues, von der Hand des Historienmalers Schnorr'scher Schule Robert Krausse aus Leipzig, der sich bereits durch mehrfache Ausführungen in dieser, aus der Zeit der Renaissance stammenden, Decorationsweise mit der eigenthümlichen Technik derselben vertraut gemacht. Im Verlaufe des Herbstes trafen auch die während einer mehrmonatlichen Anwesenheit Hoffmann's in Darmstadt vollendeten Modelle zu den Decorationen ein, deren weitere Ausführung unter der leitenden Mitwirkung Hoffmann's vor sich gehen, aber auf seinen Wunsch nicht ihm selbst, sondern den Hoftheatermalern Gebrüder Brückner aus Coburg übertragen werden sollte. — Zu den weiteren Ereignissen des ablaufenden Jahres gehörte am 31. October der Tod von Wagner's älterem Bruder Albert in Berlin in dessen fünfundsiebzigstem Lebensjahre. Die letzte Zeit hatte schon mehrere dem Meister nahestehende Personen aus dem Leben gerufen. Zu diesen gehörte vor Allen eine bewährte, hochherzige Freundin des Künstlers, Frau von Muchanoff; demnächst auch sein treuer Verleger Franz Schott in Mainz, der ihn kürzlich noch als Vorstand des dortigen Wagnervereins in seiner Vaterstadt (deren hochgeachteter Bürgermeister er seit Jahren war) freudig hatte begrüssen dürfen.

Unter den auswärtigen Verhandlungen stand diesmal Wien im Vordergrunde. Während die Hofoperndirection ihr Augenmerk auf den »Tristan« richtete, ward der Meister andererseits, seiner öffentlichen Erklärung entgegen, angelegentlich um die Bewilligung von Aufführungen einzelner Theile der Nibelungenmusik angegangen. Bei Gelegenheit eines persönlichen Besuches, den der Vorstand des Wiener Wagnervereins dem Meister in Bayreuth machte, erlangte derselbe wirklich die Ermächtigung zur Vorführung bedeutender Fragmente aus dem »Ring des Nibelungen«, und zwar nicht allein der bereits bekannten, sondern auch noch nirgends zur Anhörung gelangter Theile der »Götterdämmerung«. Das Reinerträgniss derselben sollte dem Bayreuther Fonds zufallen, die Direction versprach Wagner selbst zu übernehmen.

In der That blieb der alte mühevolle Weg des »Concertirens« zu Gunsten seines Unternehmens der einzige, auf welchem sich eine sichere und erfolgreiche Unterstützung desselben gewinnen liess. Der Ausflug nach Leipzig zur Gewinnung einiger ihm noch fehlender Gesangskräfte, mit welchem der Meister im December des ablaufenden Jahres 1874 seine thätige Zurückgezogenheit unterbrach, war daher nur der Anfang einer längeren unruhigen Zeit, in welcher eine Concertunternehmung die andere drängte. So sahen ihn im folgenden Frühjahr Wien, Pesth und Berlin zu grossen Musikaufführungen, in welchen umfangreiche Bruchstücke der »Götterdämmerung« zur ersten öffentlichen Vorführung gelangten. Die hierbei gefeierten Triumphe sind noch in Aller Gedächtniss. In derselben Zeit berührte Wagner auch Hannover, woselbst er in Frl. Weckherlin die Vertreterin seiner »Gutrune« gewann. Die wichtigste Errungenschaft des beginnenden Jahres 1875 war jedoch die endliche definitive Gewinnung eines Sängers für die Rolle des »Siegfried«. Georg Unger, der vor acht Jahren seinen ersten theatralischen Versuch gemacht, zuletzt in Mannheim angestellt, war hier von Hans Richter gehört und sofort dem Meister empfohlen worden. Noch immer in schwerer Sorge um den würdigen Darsteller für eine Partie, zu deren vollendeter Durchführung das ganze Genie eines Schnorr erforderlich wäre, vertraute Wagner dem vom leidenschaftlichsten Streben erfüllten jungen Künstler die Rolle des »Loge« zum Studiren an.

Nachdem er am 6. Mai ein drittes Concert in Wien gegeben, kehrte der Meister zur Vorbereitung der diesjährigen Proben nach Bayreuth zurück. Kurz vor Beginn derselben überbrachte auch Professor Döpler von Berlin die Figurinen für alle Gestalten der vier Dramen, die sich der vollkommenen Zufriedenheit des Dichtercomponisten erfreuten.

VI.

Die Vorproben des Sommers 1875.

Klavierproben. Beginn der Orchester- und Gesammtproben. Schilderung und Verlauf derselben.

Getreu dem Circular Richard Wagner's vom 20. Januar, welches die Gesammtübersicht über die Anordnung der gemeinschaftlichen Studien dieses Jahres schon frühzeitig zur Kenntniss aller Mitwirkenden gebracht, fanden sich mit Beginn des Monats Juli die auserlesenen Sänger und Sängerinnen zusammen, um zuvörderst unter des Meisters Leitung an die Klavierproben zu gehen. Dem Plane gemäss sollte in der ersten Juliwoche das »Rheingold« in Angriff genommen werden, in der zweiten Woche die »Walküre«, sodann »Siegfried« und die »Götterdämmerung«. Auf den 1. August, nach dem Eintreffen der Orchestermusiker, war der Beginn der Gesammtproben im Festspielhause angesetzt. — Wohlgesattelt in der ihm übergebenen »Loge«-Partie traf zunächst Unger ein. Aber ihm war Höheres bestimmt: nach mancherlei Versuchen erhielt er endlich die Rolle des — Siegfried zuertheilt. Freudig acceptirte er die Bedingungen des Meisters: einjähriges Fernbleiben von der Bühne und eben so langes Studium seiner Riesenpartie, für's Erste in eigens genommenem Gesangsunterricht bei Prof. Hey in München. Der junge Künstler hatte erst kürzlich ein nach

gemeinen Verhältnissen sehr günstiges Engagement für den bevorstehenden Winter nach Düsseldorf angenommen. Sofort löste er dasselbe, nicht ohne dadurch in einen noch lange schwebenden Process mit der dortigen Direction zu gerathen, und begnügte sich mit der geringen Sustentation, die ihm Wagner für die Zeit seines Studiums bieten konnte. — Auch die übrigen Künstler erschienen zum Theil schon früher, als ihre Anwesenheit unumgänglich erforderlich war, um nöthigenfalls als Ersatz für die etwa fehlenden Kräfte einzutreten. Nur Wenige aus der grossen Anzahl waren indess an rechtzeitigem Erscheinen verhindert.

Am 1. Juli begannen im eigenen Hause des Meisters die Proben zum »Rheingold«. Der Pianofortefabrikant Bösendorfer hatte für die Verwendung zu diesem Zweck zwei seiner trefflichsten Flügel nach Bayreuth geschickt. Die gemeinsamen Uebungen dauerten Vormittags von halb elf bis halb ein Uhr, und Nachmittags von halb sechs Uhr ab. Richard Wagner selbst sass dabei und dirigirte, einer oder der andere der jungen, in der »Nibelungenkanzlei« beschäftigten Musiker führte die Begleitung aus. Von Sängern bereits anwesend waren die Vertreter sämmtlicher Partieen des »Rheingold« (mit Ausnahme der später eintreffenden Fasolt, Donner und Froh), Betz aus Berlin (Wotan), Vogl aus München (Loge), Hill aus Schwerin (Alberich), Schlosser aus München (Mime), v. Reichenberg aus Graz (Fafner), sowie die Sängerinnen Frau Sadler-Grün (Fricka), und die drei Rheintöchter, Frl. Lilli und Marie Lehmann und Frl. Lammert; ausserdem von noch nicht beschäftigten Künstlern Gura aus Leipzig (Gunther), Frau Materna (Brünnhilde), Frau Vogl (Sieglinde) und Scaria (Hagen). Zum Beginn der »Walküre« traf Niemann (Siegmund) ein; in der Folge auch Frau Jaïde aus Darmstadt (Waltraute), Niering von ebendaher (Donner und Hunding), Eilers aus Coburg (Fasolt) und Weiss aus Breslau (Froh). Unter solchen Umständen gestalteten sich die wöchentlich zweimal im Hause des Meisters stattfindenden Empfangsabende zu wahren Sängerfesten. Mit Hans Richter, der, sobald es ihm seine Wiener Verpflichtungen

erlaubten, mit seiner ihm seit Kurzem verbundenen jungen Gemahlin in Bayreuth eintraf, war Director Jauner gekommen, welcher den Dichtercomponisten in persönlicher Unterhandlung für mancherlei Pläne der Hofoper im nächsten Winter gewinnen wollte. Sein Besuch galt einerseits der geplanten Aufführung von »Tristan und Isolde«, sowie er andererseits den Meister dazu zu bewegen hoffte, dass dieser gemeinschaftlich mit ihm seine älteren Werke in Wien neu in Scene setze und einige dieser Vorstellungen persönlich leite. Wie Jauner aus Wien, traf bald darauf Herr von Hülsen als Gast ein, um die entsprechenden Vereinbarungen für die schon vor zwei Jahren für die Berliner Hofoper in Aussicht genommene Inscenesetzung des »Tristan« zu treffen und Wagner zur Leitung seines Werkes bei der ersten Aufführung zu veranlassen. Auch die Dresdener Intendanz soll um dieselbe Zeit wegen desselben Werkes unterhandelt haben. So war der Künstler selbst in den wenigen Wochen des ersten Einstudirens nicht frei von den Sorgen »auswärtiger Politik«. Dagegen ward ihm, noch während die Klavierproben unter allseitig gutem Humor und begeistertem Eifer aller Mitwirkenden ihren gedeihlichsten Fortgang nahmen, durch die unvermuthete Probestellung verschiedener Decorationen des Nibelungenringes, insbesondere des »Rheingold« eine schöne Ueberraschung zu Theil. Der künstlerische Effect liess nichts zu wünschen übrig; bei einigen war er von zauberischer Schönheit.

Am Sonntag den 1. August begannen die Orchester- und Gesammtproben im Festtheater selbst. Schon im Laufe der letzten Woche des Juli und besonders mit den Bahnzügen des 31. waren die Musiker aus Wien, Berlin, Breslau, Hannover, München, Mannheim, Braunschweig, Salzburg, Weimar, Darmstadt, Meiningen, Coburg u. s. w. in Bayreuth eingetroffen. Zur Einweisung und Geleitung in ihre Quartiere waren das Wohnungscomité, ausserdem meist die Quartiergeber selbst und eine Abtheilung Turner am Bahnhof versammelt. Die kgl. Kapelle aus Berlin hatte mit Genehmigung der Intendanz allein sechsundzwanzig Kammermusiker

gestellt, denen trotz bereits erfolgter Eröffnung der Saison bereitwillig Urlaub ertheilt worden war. Aus München waren sieben Hofmusiker gekommen, darunter Hippolyt Müller, Tombo (Harfe), Thoms (Bratsche), Wenzel u. s. w. Ferner waren erschienen August Wilhelmj und Fleischhauer aus Meiningen (Violine), die Cellospieler Kretschmar aus Breslau und Bernhard aus Meiningen, der Oboist Vitzthum aus Hannover, der Trompeter Kühnert, lauter auserlesene Kräfte im vollsten Sinne des Wortes, mit denen allerdings Ausserordentliches zu leisten war. In der ersten Probe wurde das Orchester zusammengestellt und eingestimmt. Die Geigen erhielten ihren Platz rechts und links vom Dirigentenpulte, an welchem Hans Richter seine Functionen mit eiserner Ruhe und Festigkeit durchführte. In der Mitte des Orchesterraumes, aber etwas tiefer, wurden die Harmonie, dann zu hinterst und wieder etwas tiefer, bereits unter dem Vorsprung der Bühne die Blech- und Schlaginstrumente placirt. Wo der Zuschauerraum senkrecht in die Vertiefung für das Orchester abfiel, war dies mit einem mehrere Fuss hohen Schirm umsäumt, so dass auch die Thätigkeit des Dirigenten dem Blicke des Zuschauers sich entzog, während dieser die ganze Bühne und das Orchester vor sich und zur Seite hatte, und zwar Musiker wie Sänger mit dem Gesichte ihm zugewandt. Die Tonwellen drangen so von unten nach oben, ohne dass das Orchester Gefahr lief, die Sänger zu übertönen, und insbesondere das Blech- und Schlagwerk war unter dem Bühnenvorsprunge angenehm gemildert, während sich im Hörerraum der Ton in grossartiger, imponirender Fülle und Macht entwickeln konnte. Als Richard Wagner mit Liszt eintrat, intonirte das Orchester das Walhallmotiv und Betz sang dem Meister die Worte Wotan's entgegen, als dieser erwachend die Burg gewahrt:

»Vollendet das ewige Werk:
auf Bergesgipfel die Götterburg,
prachtvoll prahlt der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug, wie mein Wille ihn wies,
Stark und schön steht er zur Schau:
Hehrer, herrlicher Bau!«

Dann wurde Wagner durch dreimaligen Tusch des Orchesters enthusiastisch begrüsst. Er begab sich in's Orchester und hiess seinerseits die Musiker willkommen, indem er ihnen in herzlichen Worten für ihr pünktliches und vollzähliges Erscheinen dankte. Es fand nun vierzehn Tage hindurch an jedem Vor- und Nachmittage eine zweistündige Gesammtprobe statt: Morgens von zehn Uhr ab Leseprobe für das Orchester allein, und zwar in jeder Probe ein Act; Nachmittags von fünf Uhr derselbe Act noch einmal mit den Sängern und Sängerinnen. Einzelproben für Streicher und Bläser allein kamen nicht vor, Alles wurde gleich im Ganzen durchgenommen. Das Ziel war: allen Mitwirkenden den Gesammtinhalt des ganzen Dramencyklus sicher und lebendig zum Bewusstsein zu bringen. »Um zu diesem Ergebnisse zu gelangen, schlug Wagner einen von dem gewohnten verschiedenen Weg ein; er verfolgte die Methode: nicht von dem Einzelnen in's Ganze fortzugehen, sondern umgekehrt, erst das Ganze, mit Hintansetzung der Durchbildung und Ausarbeitung aller Details, in grossen Umrissen hervortreten zu lassen. Auf diese Art kam sofort etwas relativ Fertiges zur Erscheinung; man konnte, um einen naheliegenden Vergleich mit der bildenden Kunst zu machen, sagen: das Modell stehe jetzt da, die Skizze liege vor, nach der nun das Kunstwerk in aller Vollendung ausgeführt werden sollte.«*)

Die ursprüngliche Bestimmung, dass ausser den Betheiligten der Zutritt zu den Proben Niemand gestattet sei, wurde alsbald fallen gelassen. Waren doch die Freunde des Kunstwerkes, wie des Künstlers, die Angehörigen der Mitwirkenden, und sonst der Sache Nahestehende von überall her zusammengeströmt, aus Berlin, München, Leipzig, Heidelberg, Tübingen, der Schweiz, Brüssel, London, ja selbst aus Chicago. Alle Hôtels und disponibeln Privatwohnungen waren in Beschlag genommen und wer ein kaum befriedigendes Hinter- oder Dachzimmer erlangt, hielt es unerbittlich fest. Selbst in dem eine gute Stunde von der Stadt entfernten

*) H. Porges, »das Bühnenfestspiel zu Bayreuth« pag. 2.

Hôtel Fantaisie hatten Fremde ein Obdach suchen müssen. Insbesondere zu den Nachmittagsproben war daher jedesmal ein Auditorium von mehreren hundert Personen anwesend, Patrone der Festspiele, ältere und jüngere Musikbeflissene, die während der Aufführung eifrig die Partitur studirten, Künstler und Gelehrte, ferner Mitglieder der städtischen Collegien, die Quartiergeber u. s. w. »Auch Damen aus den distinguirtesten Kreisen unserer grossen Städte gehörten zur Corona, die in den vordersten Reihen des gewaltigen Amphitheaters sich täglich bildete und durch immer neuen Zuwachs neue und interessantere Physiognomie annahm,« schildert H. Krigar. »Etwa achtzig Sitzplätze waren hergestellt worden,« (hier sassen Liszt, die Gemahlin des Meisters, Frau von Schleinitz und die von Wagner selbst geladenen Personen) »die übrigen Zuhörer mussten stehen oder auf den Stufen des Amphitheaters oder auf Balken, Kisten, zusammengelegten Ueberziehern, Plaids und Umschlagetüchern, es sich so bequem als möglich zu machen suchen. Es war in dem Halbdunkel ein höchst interessantes Bild. Aber Keiner von den vielen Hunderten, die in jeder Probe zugegen, wurde müde; sie hielten Alle aus, und es war ein Aufmerken, wie trotz der erwähnten Umstände mir in meiner langen Erinnerung in Proben nicht annähernd vorgekommen. Gerade im wiederholten Durchmachen dieser äusseren Beschwerlichkeiten, in der lautlosen Stille der immerhin grossen, jedenfalls verwöhnten Versammlung während der langen Proben zeigte sich der Respect vor dem kühnen Unternehmen Wagner's, der sich durch keine Gegnerschaft von einem Vorhaben abbringen liess, das seinem ernsten und jedem Hinderniss trotzenden Wollen entsprungen ist. Es gehörte die ganze eiserne Festigkeit eines unbeugsamen Willens dazu, nach langen Jahren schwerster Arbeit und Kämpfe einen Riesenbau originellster Art so hingestellt zu haben. Die äussere Architektur und die projectirte innere Herrichtung ist eine überaus einfache, schmuck- und prunklose; aber dass ein zweites Theater in Betreff des Stimm- und Orchesterklanges, sowie in der Vermischung beider, diesem gleich — nicht existirt,

das bewiesen diese Proben in ganz überraschender Weise. Auf der grossen Bühne ganz im Vordergrunde, an der Stelle, wo sonst der Souffleur sein vorlautes Wort spricht, hatte Richard Wagner an einem, von einer grünbeschirmten Petroleumlampe beleuchteten Tische mit einer Art Notenpult, auf dem die Partitur lag, seinen Platz genommen. Von hier aus beherrschte er, bald als Regisseur, bald als Dirigent, die unterirdischen Massen des dem Publikum durch eine Blende unsichtbar gemachten Orchesters und die auf der Bühne ihren Part grösstentheils schon auswendig recitirenden Sänger und Sängerinnen. Es war von hohem Interesse, den geistreichen, witzigen und scharfbezeichnenden Bemerkungen des Meisters zu folgen, in seinem lebendigen Mienenspiel den ganzen Hergang und das überaus kunstvolle Gewebe seines merkwürdigen Werkes zu lesen. Ihm gegenüber, in der Mitte des Orchesters, nur den auf der Bühne Mitwirkenden, nicht den im Zuschauerraum Befindlichen sichtbar, hatte der Kapellmeister Richter aus Wien auf einer Erhöhung seinen Sitz. Hans Richter, ein noch junger Mann, ist ein Universalgenie, der alle Instrumente spielt, sie mögen Contrafagott oder Bratsche, Piccolo oder Posaune, Hoboë oder Basstuba, Pauke oder Violine heissen. Er ist in Wahrheit ein musikalischer Polyglotte und zählt zu den berufensten und schlagfertigsten Dirigenten, der die verwickeltste Rhythmik und eine vielgegliederte Instrumentation, wie die Wagner'sche, mit einer fast unglaublichen Umsicht beherrscht. Seine Correcturproben, die täglich in den Vormittagsstunden von zehn bis etwas nach zwölf Uhr stattfanden, waren von einer wunderbaren Intuition geleitet; daher auch die bei einem so schwierigen Ensemble schnelle Erledigung derselben. Ihm zur Seite standen die berühmten Künstler August Wilhelmj (Violine) und Concertmeister Grützmacher (Violoncell) als Concertmeister. Das Orchester zählte hundertacht Musiker,« (resp. deren hundert und dreizehn, dazu auf der Bühne Stierhornbläser und — für das Rheingold — zwölf rüstige Amboss-schläger!) »alle Meister ihres Instrumentes, die auf den Ruf des Componisten aus den verschiedenen Städten Deutschlands

erschienen und mit täglich erneutem frischem Muthe, ja mit Enthusiasmus den langen Weg zur Probe machten. — Dass nun, wo in so intensiver Thätigkeit und Ausdauer, mit solchem Ernste täglich zwei Proben gehalten und eben so oft von der grossen Fremdenzahl mit gespannter Aufmerksamkeit denselben gefolgt ward, in der freien Zeit der Humor sich Bahn brach, war nur ein beredtes Zeichen für das Behagen aller dabei Betheiligten. So zeigten die dicht besetzten langen Tafeln sämmtlicher Hôtels, trotz der draussen herrschenden tropischen Gluth ein überaus buntes und reges Leben, eine solche Frische und Lebendigkeit der Unterhaltung, dass es schwer fallen dürfte, hier die belebteste Versammlung zu bezeichnen. Den Herren jedoch werden die ungezwungenen Abende bei Angermann, der das köstliche Bier von »Weihen-Stephan« aus unerschöpfter Fülle zu schänken schien, noch lange in guter Erinnerung bleiben. — Bei dem fühlbaren Wagenmangel, dem ziemlich weiten, bergansteigenden Wege zu dem Theater, zumal bei hochstehender Sonne, durfte es nicht auffallen, dass eines Tages die vorhandene Wagenreihe durch ein langsamer wandelndes Gespann unterbrochen war, das sonst in einem solchen Zuge wohl noch niemals gesehen worden ist. Es war dies ein mit mächtigen Ochsen bespannter Leiterwagen, der keine geringeren Persönlichkeiten geladen hatte, als Wilhelmj, Brassin und die beiden Kapellmeister Eckert und Richter, Ersterer auf der schweren Kette mehr balancirend als sitzend. — Ebenso heiter ging es in der, den Bauarbeitern gehörenden Bretterbude in unmittelbarer Nähe des Theaters nach absolvirter Probe zu. Hier pflegte sich eine Elite zu versammeln, um sich an einem trefflichen Salate zu laben, dessen Zubereitung Betz leitete, während Kapellmeister Richter auf einem Contrafagott dazu blies. — — So flossen die Tage dahin, im höchsten Ernste eines ächt künstlerischen Studiums und im Scherze, der sich jenem so gern gesellt, und hier stets in den Grenzen des Erlaubten sich bewegte. Kein Misston störte die vollkommene Harmonie des Eindrucks, welchen, lange nachwirkend, ein Jeder der Betheiligten, sowie die Tausende von Zuhörern

mit sich in die Heimath trugen.« Bei aller angestrengten Thätigkeit des gesammten künstlerischen Personales schloss ein andauernder, immer wieder aus dem Quell des Humors neu belebter und gesättigter Ernst, im Verein mit einer durch das Beispiel des Meisters stets neu angefachten Beharrlichkeit und Hingebung aller Mitwirkenden, auch den entferntesten Schein der Erschlaffung aus.

Demgemäss konnte der Probenplan auf das Genaueste eingehalten werden; ja es ergab sich am Ende noch ein Ueberschuss an Zeit. Die Proben waren, was Gesang und Orchesterleistungen anbelangte, schon ziemlich glatte Aufführungen. Sänger und Sängerinnen markirten wenig oder gar nicht, sondern entfalteten bereits ihre vollen Stimmmittel. Das Orchester spielte wie aus einem Guss und malte die — einstweilen der Phantasie des Zuschauers zu ergänzen überlassene — Action in so vorzüglicher Weise, dass Richard Wagner selbst wiederholt in laute Anerkennung ausbrach. Nachdem auch den 2. und 3. August noch das »Rheingold« ausgefüllt hatte, kam am Mittwoch den 4. der erste Act der »Walküre« daran. Für den plötzlich abgereisten Niemann war Vogl schnell eingetreten und führte die Rolle des Siegmund in trefflichster Weise durch. Am 5. zweiter Act der »Walküre«, am 6. der dritte Act. Die Scene der Walküren, von acht vorzüglichen Sängerinnen mit ausserordentlicher Lust und Leichtigkeit vorgetragen, zündete derart, dass das versammelte Publikum, bisher lautlos aufmerkend, seinen Beifall nicht länger zurückhielt. Ein gleicher Ausbruch des Entzückens nach der letzten Scene, dem grossartigen, durch Betz und Frau Materna ganz im Geiste der Composition wiedergegebenen Abschiede Wotan's. Auch das Orchester war besonders im Walkürenritt und im Feuerzauber untadelig, wenn auch die specifischen Feinheiten der Ausführung vorläufig noch ausblieben. Am Ende des Actes kannte die Begeisterung keine Grenzen. An demselben Tage ward auch die Decoration zum zweiten Acte der »Walküre« ausgestellt, eine wild zerklüftete Gebirgsgegend, mit einer riesigen, in kühnen Linien aufsteigenden Felswand im Hintergrunde,

Der gute Ausfall alles Bisherigen liess mit Bestimmtheit voraussehen, dass bis zum Schlusse der Proben keine Unterbrechung stattfinden werde. Am Sonnabend den 7. August folgte der erste Act des »Siegfried«, am 8. und 9. ohne Pause die beiden nächsten Aufzüge. Auch in den Proben zur »Götterdämmerung« glückte Alles. Am Donnerstag den 12. gelangten die diesjährigen Vorproben mit dem dritten Act des letzten Stückes zum Abschluss. Der Enthusiasmus, welcher sich in ihrem Verlaufe in steigendem Masse aller Beiwohnenden und Mitwirkenden bemächtigt, machte sich in einem heftigen Ausbruche Luft. Das Stampfen, Applaudiren, Hochrufen auf den Meister wollte kein Ende nehmen. Wagner dankte in wenigen Worten den Ausführenden für den Eifer, den sie während der Proben an den Tag gelegt. Es war der tiefste Eindruck, den man bisher in seinem Leben erhalten. Man fühlte allerseits, dass man mit diesen Vorstudien an der Schwelle eines neuen Abschnittes der Kunstgeschichte stand. In schlagender Weise lieh Liszt dieser Empfindung Worte, wenn er bald darauf brieflich äusserte: »Von dem Wunderwerke: Der Ring des Nibelungen, hörte ich kürzlich in Bayreuth mehr als zwanzig Proben. Es überragt und beherrscht unsere ganze Kunstepoche, wie der Montblanc die übrigen Gebirge.«

Wohl konnte der Meister von einem »unerhörten Gelingen« dieser Vorstudien sprechen.

Zwei Tage blieben den Künstlern zur Rast und zu Ausflügen in die Umgebung der Stadt. Zu gutem Ende vereinigte Alle ein geselliger Abend im Hause des Meisters, der sie zum Abschiede noch einmal als seine Gäste begrüssen wollte. Dann ward es wieder still im kleinen Bayreuth; Sänger und Musiker zogen von dannen, um erst im nächsten Jahre wiederzukehren.

VII.

Wiener Aufführungen.

Ankündigung der Bühnenfestspiele. Probenplan. Wiener Aufenthalt. Aufführungen des Tannhäuser und Lohengrin. Centennialmarsch. Tristan in Berlin. Letzte Vorbereitungen zu den Proben.

Dem »unbedenklichen Eifer der künstlerischen Genossen seines Werkes, sowie dem herrlichen Erfolge ihrer Leistungen« in den eben stattgehabten Vorproben dankte der Künstler die Berechtigung und den vertrauensvollen Muth zur schliesslichen bestimmten Ankündigung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth für den Sommer des nun bald anzutretenden Jahres 1876 in seinem Circular an die Patrone und Wagnervereine vom 28. August. Unmittelbar darauf begab sich Wagner zur Erholung nach Teplitz. Aber schon am 17. September kam er auf der Rückreise von hier in Prag an. Die ihm von dortigen Freunden zugedachten Ovationen lehnte er dankend ab. Bald nach seiner Wiederkehr nach Bayreuth bestand Unger im Festspielhause eine Art Probesingen, welches zur vollsten Zufriedenheit des Meisters ausfiel. Dem Sänger wurde nun endgültig die Rolle des Siegfried für die nächstjährige Aufführung zuertheilt, und er ging demgemäss zur sofortigen Aufnahme der bezüglichen Gesangsstudien nach München. — Seit der soeben erlassenen Ankündigung waren Wagner mittlerweile so zahlreiche Bewerbungen Unbemittelter um freien Eintritt zu den Bühnenfestspielen zugegangen, dass

es ihm beim besten Willen unmöglich war, sie sämmtlich zu beantworten. Während er dieselben einerseits notiren liess, verwies er die Gesuchsteller durch eine besondere Bekanntmachung im »Musikalischen Wochenblatt« nochmals auf den Beitritt zu einem der bestehenden und steuernden Wagnervereine, als welchen bei Vertheilung der Freiplätze die erste Beachtung zuzuwenden sein würde. Um dieselbe Zeit ward der umfassende Probenplan für den nächsten Sommer ausgearbeitet, damit er baldmöglichst zur Versendung an die Künstler gelangen und diese auf Grund derselben mit Sicherheit ihre Einrichtungen für den nächsten Sommer treffen könnten. Das Begleitschreiben Wagner's enthielt das Anerbot, wo die Gewährung eines besonderen Urlaubes Schwierigkeiten machen sollte, sich durch angelegentliche Bewerbung darum auch seinerseits bei den betreffenden Behörden zu verwenden. »So möge denn«, heisst es am Schlusse dieses Documents, »durch Ihre liebevolle, nur dem Gelingen des Werkes zugewendete Theilnahme und Mitwirkung eine künstlerische That zu Tage treten, wie sie keine der heutigen Autoritäten, sondern nur eine freie Vereinigung wahrhaft Berufener der Welt vorführen konnte!« —

Nachdem auch dieser letzte vorbereitende Schritt geschehen, ging der Meister seinem, Director Jauner gegebenen, Versprechen gemäss nach Wien, um dort die beabsichtigten unverkürzten Aufführungen seines »Tannhäuser« und »Lohengrin« in seine Hand zu nehmen. Da es sich diesmal um einen Aufenthalt von fast zwei Monaten handelte, trat er die Reise mit seiner ganzen Familie an.

Am 1. November traf er in Wien ein und nahm im Hôtel Impérial Absteigequartier. Zuvörderst kam der »Tannhäuser« an die Reihe. Der redliche Wille der Künstler und der Eifer der Direction konnten Wagner erfreuen. Dass trotzdem gewisse Schwächen durchaus nicht zu überwinden waren, bezeugte auf's Deutlichste den Kern der Schwierigkeit all' solcher Aufführungen auf einem Terrain, dem sich das junge »Kunstwerk der Zukunft« mühsam zu entwinden rang, dem Operntheater mit seinen bestimmt angewiesenen, nie für den

besondern Behuf auszuwählenden Kräften, seinem specifischen Operndecorationswesen u. s. w. So war die Scenirung des Venusberges trotz aller Ueppigkeit wenig angemessen; obgleich man eigens für diesen Zweck die — seit dreissig Jahren noch immer hervorragendste — Balletmeisterin Lucile Grahn aus München hatte kommen lassen (wo sie schon einmal die choregraphische Leitung der neuen Venusburgscene in Händen gehabt), blieben die Gliederverrenkungen der Satyrn und Faune lächerlich und eine Menge choregraphischer Motive einfach unverständlich. Und dies war für das Ganze von desto üblerer Wirkung, als eine correcte und »unverkürzte« Tannhäuseraufführung unter des Meisters Mitwirkung — im Jahre 1875 doch wohl nur auf Grund der für Paris entstandenen Partitur ausgeführt werden konnte und eben diese auf die Venusbergscene ein vorzugsweises Gewicht legte.*) Mit voller Hingebung und Freude widmete sich gleichwohl Wagner der übernommenen Aufgabe. Stundenlang verweilte er auf der Bühne und ertheilte jedem Einzelnen unermüdlich seine Weisungen über Stellung, Mimik und Action. Es gelang ihm, den Einzug und die Begrüssung der Gäste auf der Wartburg, im bisherigen Wiener Arrangement ein Muster von Unnatur und Ungeschmack, so lebendig, so reich und so mannigfaltig, mit so interessanten Details und doch so vollendeter scenischer Einheit darzustellen, dass sich der ganze Vorgang abspielte, als erlebe man ihn wirklich. Im Sängerkriege selbst wurde die Partie des Walter von der Vogelweide gestrichen, ebenfalls in Gemässheit der Pariser Partitur. Dem Sänger des Tannhäuser war mit seiner Rolle eine Aufgabe gestellt, deren dramatische Anforderungen, sobald sie ernstlich gefasst wurden, seine Kräfte bei Weitem überstiegen. Dennoch machte der in seine alten Rechte wiedereingesetzte, verzweiflungsvolle Ausbruch tiefster Zerknirschung im Finale des

*) Ueber den Ausfall der Bemühungen der Wiener Direction, die prachtvollen, einst für den Pariser Tannhäuser angefertigten Decorationen zu gewinnen, sind wir ununterrichtet geblieben. Vermuthlich waren dieselben, wie hinsichtlich der Costüme berichtet, stückweise im Dienste der Meyerbeer'schen grossen Oper verwendet worden?

zweiten Actes: »Zum Heil den Sündigen zu führen«, auch aus seinem Munde einen erschütternden Eindruck. Allerdings musste ihm die Ausführung dadurch erleichtert werden, dass Wagner die Ritter und Sänger pausiren und nicht, der ursprünglichen Intention gemäss, die Worte des Tannhäuser durch flüsternde oder jäh einfallende Accorde unterbrechen liess. Wohl zu den vorzüglichsten Rohheiten in der Behandlung des Wagner'schen Werkes gehört die sehr gebräuchliche Verkürzung des Gebetes der Elisabeth um den mittleren Vers: die Ergänzung desselben, wie des instrumentalen Nachspiels gehörte zu den nöthigsten Wiederherstellungen. Auch die Schlussscene ward durch Wiederaufnahme des Chors der jüngeren Pilger zu breiterem und befriedigendem Ausklingen gebracht.

Unter all diesen Vorbereitungen entzog sich der Meister keineswegs der Theilnahme an den sonstigen künstlerischen Leistungen der österreichischen Kaiserstadt. Wie er gleich am Tage nach seiner Ankunft in einer Loge des Hofopernntheaters einer von Hans Richter geleiteten Aufführung des Verdi'schen Requiem beiwohnte — mit welchem Grade von Befriedigung, wissen wir nicht —, nahm er u. A. auch an einer Hellmesberger'schen Quartettsoirée Theil, in der auch Brahms in einem Klavierquartett eigener Composition mitwirkte. Die vorzüglichste Gesammtleistung war die klare und seelenvolle Wiedergabe des gewaltigen Beethoven'schen A-Moll-Quartettes. Richard Wagner, der mit seiner Gemahlin in der ersten Reihe der Sperrsitze Platz genommen, gehörte zur Zahl Derjenigen, die dieser hervorragenden Leistung am meisten applaudirte. Auch sprach er am Schlusse des Abends dem Concertgeber seinen herzlichsten Dank für den grossen Genuss aus. Der Besuch einer Vorstellung der »Zauberflöte« in der Hofoper liess ihn sogar den Wunsch äussern, hier gelegentlich auch einmal das Werk eines andern deutschen Componisten, sei es nun die »Zauberflöte« oder »Don Juan«, »Fidelio« oder den »Freischütz« mit den Sängern einzustudiren und zur Darstellung zu bringen.

Da sich kurz vor der Aufführung des Tannhäuser das

durch nichts begründete Gerücht verbreitete, Wagner werde dieselbe persönlich dirigiren, sah er sich zur Widerlegung desselben durch ein an die Direction gerichtetes Schreiben vom 18. November veranlasst, welches von dieser der Oeffentlichkeit übergeben wurde.

Drei Wochen nach Wagners Ankunft in Wien war der »Tannhäuser« so weit gediehen, dass schon am 22. die erste Vorstellung stattfinden konnte. Es fügte sich, dass dies dasselbe Datum war, an welchem nun vor dreissig Jahren in Dresden im Laufe eines Monats die sechste Aufführung der neuen Oper stattgefunden. Wiederholungen waren nur wenige in Aussicht genommen; um so mehr schien ein Sitz- oder Stehplatz eine Lebensfrage für Tausende zu werden. Das Haus war in allen Räumen überfüllt; Richard Wagner hatte mit seiner Gattin in der Parterreloge Platz genommen. Unter den auswärtigen Theilnehmern befand sich auf Einladung des Meisters auch Tichatschek, vor dreissig Jahren Träger der Hauptrolle. Den stürmischen Rufen nach jedem Actschlusse dankte der Dichtercomponist von seiner Loge aus. Als er am Schlusse durch tausendstimmigen Jubelruf zum Erscheinen auf der Bühne und zu einer Ansprache an das Publikum gedrängt wurde, sagte er: »Es werden nun im Mai fünfzehn Jahre, dass ich bei Ihnen, in Wien, zum ersten Male meinen Lohengrin hörte und mich Ihrerseits einer so überaus warmen Aufnahme zu erfreuen hatte. Diese Freude hat sich für mich heute gewissermassen wiederholt und es bewegt mich das, in meinen Bemühungen fortzufahren, Ihnen meine Werke, so weit es die vorhandenen Kräfte gestatten, immer klarer zu machen.« Einen ihm aus dem Orchester dargebrachten Lorbeerkranz überreichte Wagner seiner »Elisabeth«, Frau Ehnn, die während der Proben allerdings durch den persönlichen Verkehr mit dem Meister unendlich an überzeugendem Ausdruck gewonnen hatte. War ja auch für alle übrigen Mitwirkenden dieser unmittelbare Verkehr von dem wohlthätigsten Einfluss gewesen. Um so sprechender für die Tendenz planmässiger Aufwiegelung und Verhetzung seitens einer gewissen kritischen Clique der Donaustadt, die es dem

grössten Künstler nie verzeihen konnte, dass er sich nicht — etwa in der Weise des seligen Meyerbeer — schmeichelnd in ihre Nähe drängte, — war die Art und Weise, mit der angesehene Wiener Zeitungen sofort aus des Künstlers Worten Kapital zu schlagen versuchten. Die Hervorhebung der »vorhandenen Kräfte« sollte einzelne Darsteller verletzt und völlig gegen den Meister verstimmt haben. Wenn Wagner in einer der folgenden Proben nicht unterliess, dem Personale die Versicherung zu geben, dass er stets die »Sache« und nie die »Person« im Auge habe, so war dies nur ein neuer Beweis für die Herzensgüte des Meisters, die auch den leisesten Schatten einer etwa künstlich erzeugten Missstimmung zwischen ihm und seinen Künstlern verwischen mochte. *)

Für die sofort nach der ersten Vorstellung des »Tannhäuser aufgenommenen Vorbereitungen zum »Lohengrin« hatten die eben stattgefundenen Tannhäuserstudien einen wesentlichen Vorschub geleistet. Was Wagner auch diesmal mit den »vorhandenen Kräften« durch unermüdliche persönliche Unterweisung für ein herrliches, bis in's kleinste Detail harmonisches Ensemble ermöglichte, war erstaunlich und stellte seine Genialität auch als »Regisseur« in das hellste Licht. So musste der Herold bei den — sonst in's Publikum hineingesungenen — einzelnen Rufen zum Gotteskampf die ganze Bühne bis in die äusserste Tiefe hinabschreiten und seine Stimme nach der Wald- und Flussregion ertönen lassen, von wo allein ein Retter für Elsa erscheinen kann. Der der Ankunft des Schwanenritters vorausgehende Chor gewann unter seiner Leitung eine völlig hinreissende Gewalt. Da schwand alles übliche verlegene Dastehen und sorglose in die Luft Hineinfechten, mit wachsendem Eifer griff jeder Einzelne in die Action ein. Auch der Vortrag des Chores nahm unter

*) Sehr passend drückten sich die »Signale« bei späterer Gelegenheit (nach der von dem Meister selbst dirigirten Lohengrinaufführung) aus: »Alle, welche bei dieser Gelegenheit beleidigt zu werden hofften, gingen zu ihrer nicht geringen Enttäuschung leer aus. Wenn es sich für Wagner der Mühe verlohnte, an ihnen Rache zu nehmen, so könnte man sagen, er habe sich damit auf sinnreiche Art gerächt!«

der drastischen Anweisung Wagner's: Sie sollten singen, als wenn sie lauter Solopartieen vorzutragen hätten! alsbald eine überraschende Färbung an. Beim Zweikampf wurde die Illusion mächtig dadurch erhöht, dass — zugleich mit historischer Treue — ein an die Kämpfenden sich schliessender Ring von Reisigen dieselben dem Auge des Zuschauers fast gänzlich entzog. Im zweiten Acte gelangte besonders das selbst in mittelmässigen Aufführungen so fesselnde Bild der Scene im Burghof zu vorzüglicher malerischer Gesammtwirkung. Der entscheidende Wendepunkt für das Drama »Lohengrin«, das grosse Ensemble: »in wildem Brüten muss ich sie gewahren«, war in Wien bereits durch Hans Richter in seine Rechte eingesetzt, doch blieb dem Meister zur »unverkürzten« Aufführung noch Vieles zu ergänzen. Und zwar waren es, neben dem zauberisch schönen Mittelsatz des Brautzuges, wieder gerade die für den Fortgang und die natürliche Entwickelung der dramatischen Handlung wichtigen, trotzdem aber bei den sonstigen Aufführungen der »Oper« Lohengrin geflissentlich ausgelassenen Theile, wie das so charakteristisch nothwendige Erscheinen der vier missvergnügten Edeln, an denen Telramund den Rückhalt findet, welcher einzig sein späteres Auftreten, sowie den nächtlichen Ueberfall erklärt u. s. w.

Am 15. December fand denn auch die »Lohengrin«-Aufführung statt, deren enthusiastische Aufnahme diejenige des »Tannhäuser« noch übertraf. Wie es den Sängern selbst während der Vorbereitungen immer klarer geworden war, worin die wahre dramatische Kunst bestehe und wie man sich zu benehmen hätte, um fort und fort zu »interessiren«, ging auch bei der Vorstellung selbst der unterscheidende siegende Eindruck diesmal von der Handlung aus, deren tragischer Verlauf die Herzen der Hörer gewaltsam fesselte, wo es sich sonst doch immer nur mehr um das Gefallen an einzelnen Musiknummern handelte. Die herzlichen Abschiedsworte des über das Gelingen erfreuten Meisters wälzten alle Verantwortung für den Erfolg des Gelingens von sich auf Sänger und Orchester ab; dass sich Wagner ausserdem

genöthigt sah, eine Art Entschuldigung zu machen, wenn er neulich (nach der Tannhäuser-Aufführung) ein bischen »zu vertraulich« gewesen, hatte die Wiener Oeffentlichkeit sich selbst zuzuschreiben.

Bei seinem Scheiden gab der Künstler dem Wiener Opernchorpersonal noch das Versprechen, in nächster Frist eine Vorstellung des »Lohengrin«, in welchem gerade der Chor so Vorzügliches geleistet, zum Benefiz für denselben persönlich zu dirigiren, und kehrte sodann, vielleicht nicht unbefriedigt von der erneuten Berührung mit seinen beiden Jugendwerken in einer sorgfältigen Inscenirung derselben, nach siebenwöchentlicher Abwesenheit nach Bayreuth zurück. Während desselben Winters erhielt er die Aufforderung zur Composition eines Festmarsches zur hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Wenn ähnliche Aufforderungen früherer Jahre so oft von einer gänzlichen Verkennung seines künstlerischen Charakters gezeugt hatten — ein naives Beispiel dieser Art war die noch, vor Kurzen von den Commissären der Londoner internationalen Industrieausstellung an ihn ergangene Einladung zur Composition eines zur Eröffnung derselben geeigneten Musikstückes gewesen! — so war der Künstler weit entfernt, die bedeutsame Veranlassung zu unterschätzen, welche dem diesmaligen Gesuche zu Grunde lag. Es entstand in Anlass desselben das »dem Festfeier-Frauenverein« gewidmete, energisch bewegte Tonstück, welches, in charaktervoller Färbung dem Huldigungs- und Kaisermarsche ebenbürtig, die lebendige Verkörperung in Tönen des vorgezeichneten Mottos enthält: »Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muss.«

Sehr bald rissen ihn die in Berlin ihrem Abschlusse entgegenreifenden Vorbereitungen für die dortige Aufführung von »Tristan und Isolde« aus der kaum gewonnenen Ruhe. Er nahm seinen Weg über Wien, wo er seine jüngst gegebene Zusage erfüllte und am 2. März zum Besten des Opernpersonales seinen »Lohengrin« dirigirte. Nachdem das Werk erst kürzlich unter seiner Oberleitung zu Gehör

gebracht, durfte er es wagen, die Führung des Orchesters ohne jede vorangegangene Probe zu übernehmen. Einige geringe Schwankungen abgerechnet, glückte das Wagniss nach Wunsch. Wien erlebte das seltene Ereigniss, den Meister selbst eines seiner Werke dirigiren zu hören. Mit stürmischem Zuruf empfangen, erfuhr Wagner auch diesmal im Verlaufe des Abends die lebhaftesten Bezeugungen der allgemeinen Begeisterung. Beim Vergleiche seiner Direction mit derjenigen Hans Richter's ward beobachtet, dass »der drei und sechzigjährige Meister den sechs und dreissigjährigen Schüler an Temperament übertreffe.« — Als Wagner zwei Tage später, am 4., in Berlin ankam, waren die Vorbereitungen für den »Tristan« schon so weit gediehen, dass das ungeheure Werk nur noch der letzten Feile von der Hand seines Schöpfers bedurfte. Damit dies um so wirksamer geschehen könne, hielt Wagner zuvor noch mehrere Klavierproben mit den einzelnen Sängern ab. Dann erst wurde vom 13. bis 15. März täglich ein Act zusammen mit dem Orchester studirt. Eckert dirigirte und Wagner führte die Regie. Freundlich corrigirte er die Sänger, so oft es noth that, meist mit einem Scherze. Zuweilen sprang er auf, um eine Stellung vorzumachen, und wieder war es merkwürdig, zu sehen, wie seine Geberde Alles verdeutlichte, wie ganz anders die Scene wirkte, sobald die Darsteller seiner Weisung folgten. Das Orchester begleitete ihm meist zu stark. »Ich weiss es wohl,« sagte er dann scherzend, »es liegt nicht an Ihnen, meine Herren; ich habe es so ungeschickt componirt, wie ich jetzt höre.« Freilich ward hier der Ton des Orchesters durch keine Versenkung gemildert, wie in Bayreuth; kein Bühnenvorsprung deckte die Blechinstrumente, deren materielle Gewalt nicht selten da überwog, wo nur ihre eigenthümliche Tonfärbung beabsichtigt war! *)

Am Freitag den 17. fand die Generalprobe statt, in

*) Einige Kapellmitglieder der alten Schule sollten sich »fast mit dem Meister ausgesöhnt haben« (!), weil sie bei ihm »die Hälfte Athem sparten.«

Anwesenheit des Kaisers, auf dessen Verfügung der ganze Ertrag der ersten Vorstellung dem Bayreuther Unternehmen zufloss. Auf Montag den 20. war die erste Aufführung angesetzt. Die allgemeine Spannung und Aufgeregtheit war eine ungewöhnliche, ja fieberhafte und stand in grellem Missverhältniss zu der für eine verständnissvolle Aufnahme eines ausserordentlichen Kunstwerkes unerlässlichen Sammlung. Eines Kunstwerkes vollends, wie der »Tristan« mit seiner ganzen unausgesetzten, furchtbar tragischen Tiefe. In den Zeitungen Kampf und Debatten, Niaiserien der Geistreichen à tout prix für den Bedarf des feineren Publikums, Anschwärzungen der moralischen Tendenz der »Sujets« zur Abschreckung des Philisters; was je von dem wunderlichen Gelehrtenstande, der es sich zur Aufgabe gesetzt, in den Feuilletons unserer Zeitungen die unreine Wäsche unserer Hoftheater zu säubern, Missverständliches und Verworrenes gegen Wagner vorgebracht war, schien noch einmal im Angriff auf das Werk culminiren zu wollen, dessen Ernst jedem halben Hinhören streng verschlossen bleibt und nur für den rückhaltlos Unbefangenen unwiderstehlich ist. Wie aber sollte ein zur Zerstreutheit geneigtes grosses Publikum zur Unbefangenheit gelangen, dem im Voraus von allen Seiten her die kritischen Lärmtrompetenstösse in's Ohr tönten, während andererseits schon der Zutritt zum Theater mit Anstrengungen verknüpft war, die mit einem ernsten Kunstacte nichts gemein hatten? *)

---

*) Die in dieser Beziehung den Zeitungsberichten zu entnehmenden Daten bieten nie Erhörtes. Unmittelbar nach Schluss der Vorstellung am Sonntag Abend sollen sich innerhalb des zur Billetkasse führenden Gitters eine Anzahl Personen postirt haben, um die kühle Märznacht hindurch bis zum Vormittag des folgenden Tages auf die Eröffnung des Schalters zu warten. In kürzester Frist waren denn auch alle Plätze ausverkauft. »Die Billetbörse vor dem Opernhause und zwischen diesem und dem Palais des Kaisers zeigte eine Belebtheit, die sie vor der Tristanaufführung nie erreicht hat. Zeitweise mochte die Zahl der Käufer und Verkäufer einige Hundert erreichen. Die Billethändler

Der Aufführung ging nichts ab, was ihren äusseren Glanz zu erhöhen vermochte. Der Kaiser und die Kaiserin, der ganze kaiserliche Hof und dessen hohe Gäste von auswärts wohnten der von sechs bis halb elf Uhr währenden Vorstellung bei, der Meister selbst befand sich mit seiner Gemahlin in der Loge des Generalintendanten. Dennoch fehlte die Feststimmung, welche noch jüngst im kleinen Weimar das Publikum in's Theater mitbrachte. Unmöglich konnte das kolossale Werk seinen Eindruck gänzlich verfehlen. Während der einzelnen Aufzüge herrschte eine gespannte und lautlose Stille; nach den Actschlüssen stürmische Hervorrufe der Darsteller und des Dichtercomponisten, nach dem zweiten und dritten Acte ward auch Eckert die gleiche Auszeichnung zu Theil. — Tags darauf wurde Wagner von den Sängern Niemann und Betz »bei Poppenberg« ein glänzendes Diner gegeben, an welchem ausser sämmtlichen Mitwirkenden auch der Generalintendant, Herr von Hülsen, theilnahm. Wohl waren in Berlin mächtige Veränderungen vor sich gegangen: die Extreme konnten sich nicht näher berühren. Zehn Jahre früher hätte eine solche Begegnung zu den Unmöglichkeiten gehört. War denn das schützende Gehege zertrümmert, welches den reissenden Wolf so lange von den frommen Schafen der Berliner Hofoper entfernt gehalten? *)

Als Richard Wagner gleich darauf der Reichshauptstadt den Rücken wendete, um dem Rufe der Pflicht zu folgen,

---

haben eine Ernte gehabt, wie sie sie seit Jahren nicht gekannt«, heisst es in einer Berliner Correspondenz vom 21. März.

*) Einige Wochen später, während des Beginnes der Festspielproben, feierte Herr von Hülsen sein Jubiläum. Der telegraphische Glückwunsch Wagner's lautete: »Innigst bedauernd, einem Vierteljahrhundert Ihrer so segensreichen Wirksamkeit fern gestanden zu haben, verhoffe ich, einem neuen Vierteljahrhundert derselben antheilsvoll näher zu stehen, und indem ich mir selbst somit ein hohes Alter bestimme, wünsche ich Ihnen, hochverehrtester Herr, die schöne Geduld, welche Sie zur goldenen Jubelfeier des heutigen silbernen Tages führen möge. Hochachtungsvoll ergebenst Richard Wagner.«

nachdem er alles Mögliche für sein Werk gethan, geschah dies gewiss mit den besten Wünschen für das Schicksal desselben, aber gewiss auch nicht minder mit der neubestärkten Ueberzeugung von dessen Unvereinbarkeit mit den Anforderungen an eine »Repertoire-Oper« für das Hoftheater einer werdenden Weltstadt. Wenigstens sein grösstes Werk wusste er vor diesen Ansprüchen gesichert.

VIII.

Letzte Proben des Sommers 1876.

Vorereignisse. Erster Probencyklus. Zweiter Cyklus. Hauptproben und Künstlerfestmahl. Generalproben.

Mit dem vorschreitenden Frühjahr näherten sich mehr und mehr die Tage der letzten Vorbereitungen für das bald zu vollendende Werk des Künstlers. Noch lag eine ungeheure Arbeit vor ihm und seinen künstlerischen Genossen. »Ein Kunstwerk existirt nur dadurch, dass es zur Erscheinung kommt: dies Moment ist für das Drama sein Erscheinen auf der Bühne«, hatte er bereits vor vierzig Jahren ausgesprochen und seine Wirksamkeit zu diesem Zwecke den übrigen Theilen seiner Productivität fast vollständig zur Seite gestellt. Im Laufe eines Vierteljahrhunderts war der »Ring des Nibelungen« unter Anfechtungen, wie sie vor Wagner kein Künstler zu erdulden gehabt, in seiner Dichtung und Composition vollendet worden; die Inscenirung des übergrossen Werkes sollte nun die Arbeit zweier Sommer sein. Nur der beispiellos unerschrockene Sinn Wagners, der eiserne Wille, mit dem er das von ihm ersehnte Ideal festhielt, waren im Stande, angesichts der kurzen Spanne Zeit, die ihn und seine Künstler von dem Augenblick trennte, wo das in allen Stücken noch so verhältnissmässig wenig vorbereitete Werk sich vor den

Augen der Zeitgenossen in seiner ganzen Pracht zu offenbaren bestimmt war, — nicht völlig zu verzagen.

Und dabei schwiegen die Anfechtungen, welche die Entstehung des Riesenwerkes begleiteten, auch jetzt nicht. Bis zum letzten Augenblicke suchte insonderheit diejenige Macht, welche durch Jahrzehnte seines Lebens seine mächtigste und gefährlichste Gegnerin gewesen, die deutsche Zeitungspresse, die Lebensaufgabe des Meisters zu discreditiren. Bis zum letzten Augenblicke erlebte Wagner, dass deutsche Pressorgane mit Frohlocken jede ihnen irgend zugängliche Spur der unendlichen Schwierigkeiten, mit denen die Realisirung der Bühnenfestspiele noch zu kämpfen hatte, an die Oeffentlichkeit brachten und ungünstige Gerüchte darüber zu verbreiten suchten. *) Zu den letzteren gehörte z. B. die plötzlich in den Feuilletonspalten der Tagesblätter auftauchende Nachricht, entgegen der ausdrücklichen Ankündigung des Meisters habe man von einem dritten Aufführungencyclus Abstand genommen, es würden somit nur zwei Aufführungen stattfinden! In gleichem Sinne bemächtigte man sich aller Nachrichten, die über die oft unvermutheten Hindernisse in der Gewinnung der darstellenden Kräfte bekannt wurden. Dass solche stattfanden, lag aber wahrlich nicht an einem Mangel an Ergebenheit dieser Letzteren!

Eine grosse Freude bereitete Wagner bald nach seiner Rückkehr aus Berlin der Besuch Unger's aus München. Der junge Künstler hatte die auf ihn gesetzten Hoffnungen des Meisters nicht getäuscht. Seine den Winter über eifrig betriebenen Studien hatten ihn soweit gereift, dass den Aufführungen der Vertreter der umfangreichsten Tenorrolle gesichert war. Dagegen hielt es schwer, einen geeigneten

*) Nicht ohne ein Gefühl der Bitterkeit wird die Nachwelt auf das Document blicken, in welchem der Künstler sich schon im Jahre 1873 zu seinen Patronen über die »eigenthümlichen Beklemmungen« äusserte, die ihm daraus erwüchsen, dass er der vulgären Oeffentlichkeit diese Schwierigkeiten verbergen müsse, da er durch ihr offenes Bekenntniss nur Diejenigen erfreuen würde, unter deren Verleumdung und Beschimpfung sein Werk gedeihen solle!

Ersatz für die Partie der Sieglinde zu finden, deren enthusiastische und würdige Vertreterin — Frau Therese Vogl — leider verhindert war, dem verehrten Meister für die bevorstehenden Sommermonate ihre Kräfte zur Verfügung zu stellen. Nach einigen vergeblichen Bemühungen bot sich dem Dichtercomponisten eine Stellvertreterin in Frl. Josephine Scheffzky aus München dar. Eine neue Schwierigkeit gewährte die Besetzung des »Hagen« in der »Götterdämmerung«. Nachdem der vorigjährige Sänger dieser Partie seiner Verpflichtungen gegen die Unternehmung hatte entbunden werden müssen, weil es ihm nicht möglich war, mit der gleichen Entsagung, wie seine Collegen, auf eine materielle Entschädigung für seine Leistungen zu verzichten, war sofort ein Hamburger Künstler mit einem mächtigen, wie eisenfesten Stimmorgane als Ersatzmann gefunden. Aber auch dieser wurde, und zwar mitten während der ersten Proben, unglücklicherweise von einem Nervenleiden befallen, welches ihn zu seinem ernstlichen Kummer nöthigte, von der ihm übertragenen ehrenvollen Aufgabe abzustehen. Ihn ersetzte zunächst der jugendliche Sänger des »Fafner«, bis in der zwölften Stunde eine neue Kraft statt seiner in die Schranken trat, welche allen Anforderungen in sehr zufriedenstellender Weise entsprach. Von Fafner selbst war übrigens auch nur seine bessere — singende — Hälfte gegenwärtig; durch eine besondere Rücksichtslosigkeit steckte dagegen sein repräsentativer Theil, der Riesenleib des Wurmes, noch in einer Fabrik der grossbritanischen Halbinsel, und war sogar bis zu den Generalproben noch nicht vollständig eingetroffen. Unter all' solchen Aufregungen und Mühewaltungen hielt die Gesundheit des Meisters in bewundernswerther Weise Stich, hierzu gezwungen durch eine wahrhaft ungeheure Willenskraft und, wie wir hinzufügen dürfen, einen völlig unverwüstlichen Humor, den keine Calamität zu beugen vermochte. Auf das Redlichste und Aufopferndste stand ihm in allen administrativen Angelegenheiten der Bayreuther Verwaltungsrath zur Seite. Am 15. Mai hielt dieser seine letzte Sitzung. In Anwesenheit Richard Wagner's wurde während derselben

auch über die Freiplätze zu den Aufführungen Verfügung getroffen und eine grosse Anzahl von Gesuchen sofort bewilligt, während ein Theil der Plätze für spätere Verwendung frei erhalten blieb. In derselben Sitzung vermehrte sich der Verwaltungsrath durch Cooptation um drei weitere Mitglieder. Eine riesengrosse Geschäftslast lag auch auf den Schultern dieser wackeren Männer und trieb ihnen im Verlaufe der stürmischen Proben- und Aufführungstage oft genug die hellen Schweisstropfen auf die Stirn!

Noch waren Hunderte von Händen auch an der äusseren Ausstattung des Werkes thätig. Vollendet war die decorative Arbeit am Zuschauerraume, an Scenerie und Maschinerie ward hingegen unter Oberleitung Brand's noch unausgesetzt gearbeitet, bis weit in die Probezeit hinein, während im Orchesterraum und auf der Bühne die Künstler mit dem inneren Ausbau des Werkes beschäftigt waren. Die Ersten aus der Schaar der Ausübenden, die ihre gemeinschaftliche Thätigkeit aufnahmen, waren die Bayreuther Turner. Seit dem Mai übten dieselben unter Balletmeister Fricke aus Dessau, in dessen Händen der choregraphische Theil der Aufführung lag, ihre Rheingoldscene, in der sie die dämonisch zwingende Herrscherkraft von Alberich's Ringe mit so packender Gewalt zur Anschauung brachten, dass der Meister selbst seine Freude an ihrer Leistung hatte. Am 1. Juni war der Anblick Bayreuths mit einem Schlage derselbe wie im vorigen Sommer. Immer neue Schaaren von Sängern und Musikern strömten vom Bahnhof aus in das Städtchen hinab. Im Namen aller Bürger von Bayreuth brachte das dortige Tagblatt — »allen Nibelungen ein herzliches Willkommen«, für welches an gleichem Orte im Namen der begrüssten Künstler der Meister in einem offenen Schreiben an Bürgermeister Muncker seinen Dank ausdrückte. Die freundlichen Quartiergeber aber sorgten durch gastlichste Bewirthung der Künstlercolonie, dass jenes »Willkommen« nicht bloss auf dem Papiere blieb. Am 3. begannen im Festspielhause die Proben zum »Rheingold«. Den von nun an täglich mehrmals stattfindenden Uebungen der vollzählig versammelten Kräfte wohnte der Meister meist von

Anfang bis zu Ende bei. Selbst ein vorübergehendes schmerzhaftes Zahnleiden war nicht im Stande, ihn hiervon zurückzuhalten.

Die Anordnung der Proben legte Zeugniss ab von der Sorgfalt, mit welcher die Möglichkeit einer Vereinigung des eingehendsten Studiums mit dem geringsten Aufwande von Kräften seitens der einzelnen Ausübenden überlegt worden war. Mit dem Orchester- und Sängerpersonale wurden zuerst getrennte Proben abgehalten. So fanden am Vormittag des 3. Juni in der Zeit von neun bis ein Uhr Specialorchesterproben der ersten Scene des »Rheingold« für Blasinstrumente, dann für Streichinstrumente allein, zu je zwei Stunden statt. Für die Nachmittags von vier Uhr ab veranstaltete Scenenprobe der Sänger wurde hingegen das Orchester noch nicht in Anspruch genommen, sondern dasselbe durch die vortreffliche Klavierbegleitung Joseph Rubinstein's auf zwei trefflichen »Bösendorfern« ersetzt. Nachdem auf diese Weise aus Morgen und Abend der erste Tag geworden, wiederholte sich am Vormittag des 4. zunächst die Scenenprobe der Sänger, und Nachmittags probte nun das volle Orchester allein. Erst am dritten Tage Gesammtprobe mit Scene und Orchester. In gleicher Weise folgte sodann, wieder auf drei Tage vertheilt, die vereinigte zweite und dritte, dann erst die vierte (und letzte) Rheingoldscene. Nach demselben Modus wurden die Uebungen für jedes der folgenden Werke ausgeführt, so dass auf das Studium je eines Actes jedesmal drei volle Tage kamen. Von staunenswerther Macht erwies sich schon jetzt die Wirkung des unsichtbaren Orchesters. Alle dafür getroffenen Anordnungen, die Versenkung des Orchesterraumes, die Aufstellung der einzelnen Instrumente, bewährten sich auf das Vollkommenste. Der Klang überraschte durch eine ideale Tonschönheit: alles Materielle schien völlig abgestreift, eine Deutlichkeit ohne Gleichen machte die Verfolgung der Figuration selbst in den Mittelstimmen möglich. Freilich wurde auf das geringste Detail der Ausführung der eingehendste Fleiss verwendet. Wie sollte dies anders sein, wo ein Dirigent wie Hans Richter mit wahrem Feuereifer voranging,

wo in Person von August Wilhelmj der »Siegfried unter den Geigern« *) die Functionen des Concertmeisters ausübte, wo jeder Einzelne der Musiker von einer glühenden Begeisterung für seine hohe Aufgabe erfüllt war, wie er sie vor diesen göttlichen Proben noch nicht gekannt, und endlich über Allem der eigene Geist des Meisters schwebte. Gleich nach der ersten Rheingoldscene brachen die Musiker selbst in enthusiastischen Beifall aus, der sich nach grösseren Abschnitten wiederholte. So z. B. nach der letzten Rheingoldscene, nachdem neun Tage ohne Unterbrechung probirt worden war.**) — In den Scenenproben wusste Wagner die Darstellung zu höchster Vollendung zu führen. Auch hier bewies er sich als den »geborenen Dramatiker«, den »auserwählten Künstler, berufen, das deutsche Drama seinen erhabenen Zielen zuzuführen.« Völlig unerschöpflich zeigte sich seine Gabe, das scenische Bild lebensvoll zu gestalten, die Bewegungen und Gruppirungen aller Handelnden anzuordnen, dass ein lebendiges Ganze daraus hervorging und für jede, oft erst durch das momentane Bedürfniss entstehende Forderung sofort auch das rechte Mittel zu finden. Dabei folgte Alles mit Nothwendigkeit aus dem Wesen der Handlung, und die grösste Mannigfaltigkeit der Stellungen erschien nur als die naturgemässe Aeusserung der einzelnen Charaktere. In lehrreichster Weise wusste er seine dramaturgischen Rathschläge selbst mimisch zur Anschauung zu bringen. So in der Walküre den Moment, wo Sieglinde durch Brünnhilde erfährt, durch sie solle Siegfried, der hehrste Held, das Licht der Welt erblicken, und ihr leidenschaftliches Todesverlangen in die erhabenste Freude umschlägt. Hier fühlte man sich unmittelbar von dem Wehen jener Macht berührt, welche das

*) »Volker der Fiedler ward nun neu!« besang der Meister selbst den treu ergebenen Freund.

**) In der Folge fielen die Proben an den Sonntagen aus und diese wurden zu Erholungstagen. Das »Rheingold« war dagegen zwei Tage später, als im ursprünglichen Probenplan festgesetzt, begonnen und daher für den entstandenen Ausfall die beiden ersten Sonntage hinzugezogen worden.

Geheimniss seines Schaffens bildet. Für die Darstellung des »Siegfried« drang er auf die »ungezwungenste Natürlichkeit« aller Handlungen, in der ungebundensten Form sollten sich die individuellen Eigenthümlichkeiten aller Charaktere äussern. Und wirklich »entbindet sich ja der dem ganzen Werke zu Grunde liegende Humor gerade aus dem Auseinandertreten der contrastirenden realen und idealen Momente.« Am Schlusse des ersten Actes, wenn Siegfried mit dem selbstgeschmiedeten Schwerte den Ambos mitten durchhaut, während in der Musik »eine fast übermenschliche Kraft mit einer absoluten geistigen Freiheit verbunden erscheint«, so dass man in ihr »das Lachen des ganzen Weltalls in ungeheurem Ausbruch zu vernehmen glaubt«, wurden alle Musiker zu jubelnden Ausrufen der heitersten Lust hingerissen. *) In der »Götterdämmerung« sollte hingegen der Stil aller Bewegungen das Gepräge einer »edlen Vornehmheit« tragen, mit welcher das charakteristische Element der einzelnen Persönlichkeit sich vereinigen müsse. Von erstaunlicher Umsicht waren die Anordnungen des Meisters in den Volksscenen des zweiten Actes, sowie in der grossen Scene desselben, wo Brünnhilde, die Augen aufschlagend, Siegfried wiedererkennt. Mit dem Blicke eines sein Heer überschauenden Feldherrn vereinigte Wagner auch hier die Bewegungen der von so verschiedenen Gefühlen erfüllten Personen zu einem bei aller scheinbaren Absichtslosigkeit einheitlichen Gesammtbilde. Von dem erschütternden Eindruck der Schlussscene wurden die Mitwirkenden derart erfasst, dass sich die tiefe Ergriffenheit Aller nach einem ehrfurchtsvollen Schweigen in den begeistertsten Hochrufen Bahn brach. Nicht eher legte sich der Sturm des Allen aus tiefster Seele dringenden Enthusiasmus, bis der Meister in seiner ernst schlichten Weise folgende Worte an die Künstler richtete: »Die ersten Leiden haben wir überstanden. Wir müssen eine wahre Heldenthat noch vollbringen in der kurzen

*) Ueber diesen Abschnitt vgl. H. Porges' Bericht über die Festspielproben.

Zeit. Wenn wir es so herausbringen, wie ich jetzt deutlich sehe, dass es geschehen wird, so können wir uns wohl sagen: Wir haben etwas Grosses geleistet. Ich danke Ihnen herzlich.«

Der zweite Probencyklus war nur durch den Zwischenraum eines Tages von dem ersten getrennt. Er schloss die gesammte Trilogie bereits in dem engen Zeitraum von vierzehn Tagen (14.—26. Juli). Täglich kam ein Act in Gesammtprobe des Orchesters und der Sänger zur Ausführung, noch ohne Costüm, wohl aber mit allen zur Handlung gehörigen Requisiten. Hatte bis jetzt nur eine geringe Anzahl von Augen- und Ohrenzeugen den Uebungen beigewohnt, so mehrte sich dieselbe nun von Tag zu Tag zusehends, und die Gesellschaft, welche sich vor den Proben in der kleinen Restauration des Theaters oder in der Anlage vor dem Hause zusammenfand, ward immer zahlreicher und mannigfaltiger. Noch steht die Sonne hoch im Zenith und unmerklich schräger sendet sie ihre Strahlen vom wolkenlosen Himmel, und schon ziehen die ersten vereinzelten Pilger die breite Strasse zwischen den jungen Bäumen hinan, von deren oberem Ausgange die vordere Rundung des Gebäudes, trotz des einfachen Materials, rother Ziegeln mit Fachwerk, mit imponirender Majestät dem Hinaufwandelnden entgegenschaut. Immer wieder erquickt den oben Angelangten das anmuthige landschaftliche Bild, der freie Ausblick über die nach allen Seiten entstandenen jungen Parkanlagen mit sanft geschwungenen Kieswegen, die grünen Fluren und das Städtchen in seiner blauen Hügelumkränzung, hier und da unterbrochen durch die aufstrebenden Linien stattlicher Bäume in grösserer Nähe der Terrasse. Schon wird es mit vorschreitender Stunde belebter, in der Allee zur Seite des Hauptweges ziehen Fussgänger, in der Mitte des Weges rollt eine Equipage nach der andern die Anhöhe herauf, gefolgt von einer leichten Staubwolke. Um fünf Uhr beginnt die Probe. »Wer aus dem hellen Sonnenlicht des Sommernachmittages in das Innere des Gebäudes tritt«, berichtet ein eben eingetroffener Anwohner der letzten Proben, »muss sich im dunkeln Raume zuerst dem Tastsinn überlassen, der ihn die Stufen hinauf bis zu den

Sitzreihen leitet. Erst allmählich gewöhnt sich das Auge an das geheimnissvolle Halbdunkel. Eine Empfindung, die der des ehrfurchtsvollen Schauers am nächsten kommt, ist das Erste, was uns der Anblick dieser neuen Welt erweckt. Da steigen nach allen Seiten in concentrischen Halbkreisen die mächtigen Sitzreihen in mässiger Erhebung empor, nach oben zu in der Fürstenloge ihren Abschluss findend. Ihre Verengung der Bühne zu wird durch kühne Säulenvorsprünge begrenzt, die in genialer Weise den einförmigen Anblick leerer Seitenwände beseitigen, indem sie dem Auge vielmehr, durch ihr Zusammentreten zur Bühne hin, die Richtung nach der noch durch den Vorhang verhüllten Scene geben und so die Erwartung des Zuschauers schon im Voraus auf das scenische Bild lenken. Ueber den »mystischen Abgrund« des Orchesters schwingt sich einstweilen noch eine aus rohem Holze leicht gezimmerte, später abzubrechende Brücke, welche die Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum herstellt. Der letztere ist nur in den vordersten Reihen dicht besetzt, im übrigen Raum sind nur einzelne Gruppen sichtbar. Noch schweift der Blick frei umher, da fühlt er sich plötzlich auf einen Punkt gebannt, wir empfinden etwas wie einen Ruck im Innern, noch ohne uns darüber klar zu sein, was ihn ausgeübt. Hinter dem Vorhange rechts ist ein Mann hervorgetreten, dessen Gestalt, wie ein Magnet, Aller Blicke auf sich zieht, derselbe, aus dessen gewaltiger Stirn der Gedanke zu diesem Hause entsprungen, und noch mehr, das ungeheure Werk, dem dieser imponirende Raum nur zum provisorischen Gehäuse dient. Im schlichten Arbeitscostüm, wie der Maler im Atelier, braunem Rock und hellen Beinkleidern, in der Hand den breitkrämpigen, grauen Filzhut, die Füsse beschuht, um geräuschlos zwischen den Darstellern hin und herschlüpfen zu können, steht er uns gegenüber. Sein helles, scharfes Auge dringt sofort bis in den äussersten Winkel des Zuschauerraums. Nachdem er wenige Worte mit dem Orchester gewechselt, hat er die Brücke betreten und steht nun in den vordersten Sitzreihen, hier und dort freundlich grüssend und plaudernd, doch nein! da ist er schon wieder auf der Bühne. Eine Fanfare verkündet,

dass alle Musiker beisammen sind, das Zeichen wird gegeben und das Vorspiel zum dritten Acte der »Götterdämmerung« beginnt. Der Hornruf Siegfried's erschallt, in der Ferne erwidert durch das Echo, dann überrieselt es den Hörer wie ein kalter Schauer: eine schnell herabgleitende Figur der tieferen Seiteninstrumente führt ein unheimlich auf C und Des schillerndes Motiv wie eine furchtbare Ahnung ein, zugleich ertönt wie von ferne die Antwort mehrerer Hörner und der dumpfe Ton von Hagens Stierhorn. Wir befinden uns mitten auf dem verhängnissvollen Jagdzuge am Rhein. Dreimal werden diese einleitenden Tacte repetirt, um dem Klange der Hörner auch den letzten Rest des Materiellen zu benehmen. Dann beginnt ein anmuthiges Wogen und Wiegen im Orchester, der Vorhang schlägt nach beiden Seiten zurück: ein bezaubernd schönes Bild bietet sich uns dar. Die klaren blauen Fluthen des Rheins bilden den Hintergrund, umschlossen von gewaltigen Felsvorsprüngen des lieblichen Waldthales, in den Wellen des Stromes plätschern die Rheintöchter. Während ihr entzückender Dreigesang beginnt, ist Wagner selbst bald hier, bald dort auf der Scene beschäftigt, bald eilt er die Stufen zum Felsenvorsprunge rechts hinauf, einen Moment später sieht man ihn auf der entgegengesetzten Seite im Vordergrunde der Bühne, dann plötzlich ertönt sein »Halt!« — in den Bewegungen der Schwimmenden ist noch etwas Unzureichendes, zu dessen Beseitigung die Scene noch einmal und ein zweites Mal wiederholt wird. Unger's hohe Gestalt erscheint nun rechts auf der Höhe. Auch in der nun folgenden Scene mehrmalige Repetitionen, und zwar des ganzen Abschnittes von dem lockenden Rufe der Rheintöchter: »Den gieb uns!« bis über den Punkt hinaus, wo der furchtlose Held die vom Boden aufgeraffte Erdscholle rückwärts über sein Haupt wirft. Bis zum Erscheinen Hagen's geht Alles glatt und ohne Wiederholung. Das Auftreten des finstern Recken, der soeben in Gustav Siher aus Karlsruhe seinen Mann gefunden, wird wiederum dreimal repetirt, das zweite Mal bis zum Erscheinen der beutebelasteten Mannen, die aber gleich wieder verschwinden, um den Dialog zwischen Hagen

und Siegfried noch einmal beginnen zu lassen. All diese Wiederholungen führen nur um so tiefer in das Wunderwerk ein. Wer den vorjährigen Uebungen nicht beigewohnt, und nun zuerst den Klavierauszug vor sich Leben und Gestalt erhalten sieht, den durchströmt von Note zu Note ein wunderbar entzückendes Gefühl bei dieser Menschwerdung dessen, was ihm so lange bloss vom todten Papier her vorgeschwebt. Wo ist hier die bängliche Empfindung geblieben, mit der man in unseren Theatern von Moment zu Moment den grossen Kapellmeisterstrich erwartet, den man fast als den wesentlichen Zubehör eines modernen »Kunstgenusses« betrachtet? Schon meint man, jetzt komme er, jetzt müsse er kommen, schon duckt man sich, und immer wieder geht die Gefahr vorüber. Da fehlt auch nichts, und Alles ist schöner und herrlicher, als es sich ahnen liess! Unger beginnt seine Erzählung, immer grösser wird im Verlaufe derselben die Spannung, dann geschieht das Furchtbare, den Arglosen trifft Hagens Speer, und krachend stürzt er auf dem Schilde zusammen, mit dem er rächend den Feind erschlagen wollte. Tiefe Stille der Erschütterung — dann beginnt Unger den Sterbegesang des Helden, von dessen Macht freilich keine Partitur der Welt eine Vorstellung zu geben vermag. Uns däucht, nie könne er das: »und aber der Braut bricht er die Bande« wieder so herrlich singen, wie heute. Der wunderbare Trauermarsch leitet zur folgenden Scene über, in welcher ein grossartig erhabener Moment den andern überbietet, bis Frau Materna Allem die Krone aufsetzt und man sich am Schlusse wie in einem wogenden Tonmeere untergehend fühlt. Auch hier noch zahlreiche Repetitionen ganzer Abschnitte, so dass im Laufe des Abends die wesentlichsten Theile des Actes sämmtlich mehrfach wiederholt werden. Um acht Uhr schliesst die Probe, und man fragt sich zweifelnd, ob man das Alles in der kurzen Frist von drei Stunden wirklich erlebt habe? Darsteller und Darstellerinnen zerstreuen sich nun, soweit sie nicht noch ein gemeinschaftliches Souper im kleinen, freundlichen Restaurationslocale vereinigt. Mehr als eine Stunde später erscheint auch der — bis dahin im Theater

beschäftigt gewesene — Meister. Er setzt sich mitten in den Kreis, in welchem sich August Wilhelmj, Frau Materna u. A. befinden, trotz der späten Stunde so lebendig und frisch, als käme er nicht von vierstündiger Anstrengung und beständiger Bewegung. Es gehört zu den Unbegreiflichkeiten an Wagner's Wesen, dass an ihm nie eine Spur von Ermüdung merklich ist . . .«

Ein Zwischenraum von zwei Tagen, welcher den dritten Probencyklus einleitet, scheint demnach weniger Wagner selbst, als den mitwirkenden Künstlern zur Erholung dienen zu sollen. Wirklich muss auch diese kurze Zwischenzeit noch zu mancherlei Zurüstungen für die nunmehr beginnenden Hauptproben dienen, in welchen ausser den Requisiten auch die Costüme zur Anwendung kommen und somit bereits vollständige Aufführungen stattfinden sollten. Demgemäss waren die folgenden Tage der Musterung und Anprobe der sämmtlichen Costüme gewidmet, wobei der Meister nicht fehlen durfte.

Auch in der Anordnung kam der dritte Probencyclus den Aufführungen wieder um einen Schritt näher, da nun bereits statt der einzelnen Acte jedesmal ein vollständiges Drama das Tagespensum bildete. Am 29. Nachmittags um fünf begann das »Rheingold«. Für das Publikum waren diesmal ausschliesslich die vier untersten Reihen von den oberen Plätzen abgesperrt. Der Meister kündigte an, kleine Incorrectheiten würden heute keine Wiederholung mehr veranlassen, die heutige Aufführung solle »im Ganzen genommen werden«. Dann ertönt wieder die Trompeten-Fanfare als Signal für den Beginn; heute ist es Donner's »Heda, heda, hedo !« *) Dann Stille, die Beleuchtung ist eingezogen, Dunkel erfüllt das Haus. Geheimnissvoll erklingt der dumpfe, langgehaltene Es-Dur-Accord aus der Tiefe des unsichtbaren

*) Die vier Signalthemen: Donners Ruf für das »Rheingold«, das Nothungmotiv für die »Walküre«, das Siegfriedsmotiv für den »Siegfried«, das Walhallmotiv für die »Götterdämmerung« hatte der Meister eigenhändig für seinen wackern Trompeter niedergeschrieben; darunter die Worte: »Für Herrn Kühnert componirt. Den 31. Juni 1876.«

Orchesters. Wie aus der trägen Ruhe des Chaos tritt in immer bewegterer und lebendigerer Gestaltung jenes Motiv des Urwerdens hervor, welches uns in die elementare Naturwelt einführt. Wie das Wogen und Wallen den höchsten Grad und den hellsten Klang erreicht hat, theilt sich der Vorhang. Trübe bläulich-grüne Dämmerung erfüllt die Bühne, dann wird sie lichter, und das anmuthige Bild der um das, nun inmitten der Bühne sichtbar werdende, Riff kreisenden Rheintöchter tritt vor unser Auge. Hill's Leistung als Alberich ist von völlig dämonischer Gewalt. Der glühende Glanz des Rheingold flammt auf, »die Weckerin lacht in den Grund!« und die ganze Tiefe des Rheines ist von ihrem Lichte durchwärmt. Schnell wechselt des Nibelungen Gier ihren Gegenstand, mit dem Raube des Kleinodes sinkt Alles in Nacht. Die Verwandlung bei offener Scene durch Herabsinken der Decoration ist ein Gedanke von so staunenswürdiger Genialität, wie ihn eben nur der Schöpfer des »Rheingold« fassen konnte. Eine freie Gegend auf Bergeshöhen erscheint nun vor unseren Blicken, im Hintergrunde, jenseit des Rheinthales, wie in den Wolken schwebend, die Götterburg mit der Weltesche. Dass die Verwandlung in genauester Uebereinstimmung mit der Musik vor sich geht, dafür sorgt eine Anzahl Musiker hinter den Coulissen, den Klavierauszug in der Hand. Der Meister selbst ist während alledem keinen Augenblick in Ruhe. Die hölzerne Brücke zwischen der idealen Welt der Scene und der realen des Auditoriums ist zwar heute schon verschwunden, die zahlreichen nebeneinanderliegenden Ein- und Ausgänge machen es aber möglich, dass er binnen weniger Secunden bald aus der entferntesten Ecke des Zuschauerraumes den Gesammteindruck beobachtet, bald wieder auf der Bühne sichtbar wird und den Darstellern mit freundlichem Rathe zur Seite steht. Als die Riesen erscheinen, sieht man seinem Gesicht die Freude über die prächtigen Gesellen an. Noch einmal weist er ihnen, wie sie zu gehen, wie mit den Speeren zu stampfen haben, um durch den Rhythmus ihrer Bewegungen ihrem Motive ganz zu entsprechen — es muss bedauert

werden, dass dieser köstliche Effect bei den Aufführungen wegblieb. Dagegen bewies Fasolt-Eilers sofort, dass der erste Probencursus für ihn von Erfolg gewesen: nichts kann sprachlose Bestürzung drastischer zum Ausdruck bringen, als das genau mit der begleitenden Musik harmonirende Spiel nach Wotan's Erklärung: »Freia ist mir nicht feil«. Wie er, als sei er vom Blitz getroffen, zuerst entsetzt drei Schritte zurückschwankt, dann mit vorgebeugtem Oberkörper, als wolle er seinen Sinnen nicht trauen, den starren Blick auf den in majestätischer Entschlossenheit dastehenden Gott zuschreitet, und endlich taumelnd bis an das Ende der Scene zurückprallt, das war einer der frappanten Züge der Darstellung, wie sie nur Wagner erfinden und lehren kann. Meisterhaft wird der listige, vielbewegliche Feuergott durch Vogl wiedergegeben. Repetirt werden muss auch heute noch die Verwandlungsmusik zur dritten Scene, nachdem wir bereits in Nibelheim angelangt sind und Alberich seinen Bruder unter zärtlicher Liebkosung in den Vordergrund geschleift hat, — denn die Ambose haben ihre Schuldigkeit versäumt. »Es sei ein Malheur passirt«, erklärt Wagner, noch einmal treten wir die Fahrt in die Tiefe an, und das Geräusch der unsichtbaren Nibelungenwerkstatt füllt unsere Einbildungskraft auf das Wirksamste. Auch Schlosser-Mime erregt sichtlich das Wohlgefallen des Meisters. Die »Herren Mannen«, heute vielmehr »Nibelungen«, bis dahin als Zuschauer auf der Gallerie placirt, sind schon vorhin von ihm mit schallender Stimme auf ihren Posten berufen; man weiss in ihrer Scene nicht, ob mehr das treffliche Arrangement ihres Aufzuges, oder die schlagende Präcision der Ausführung, oder die entsetzenerregende Leidenschaft Alberich-Hill's zur eindringlichen Darstellung der Herrscherkraft des Ringes beiträgt. Die weitere Probe verläuft ebenfalls ohne bemerkenswerthen Anstoss durch einzelne noch übriggebliebene Schwierigkeiten, einen geringen Aufenthalt verursacht einzig noch die Aufschichtung des Hortes. Auch Fasolt wird hierbei noch einmal der Platz angewiesen, von wo aus der Hort ihm Freia wirklich verdecken kann. Erschütternd wirkt sein Fall, und das

geheimnissvolle Erscheinen Erda's. Der majestätische Schluss, die im Abendlicht erglühende Walhall, der wundervolle Gesang Betz-Wotan's und der Einzug der Götter ist von überwältigender Pracht in scenischer wie musikalischer Beziehung.

Bis zur »Walküren«-Probe am 31. hat sich der Hörerkreis wieder ansehnlich gemehrt. Aus Frankreich, England, ja Amerika sind neue Festtheilnehmer frühzeitig eingetroffen, um auch den Vorbereitungen beiwohnen zu können. Die Zahl der Anwesenden wächst noch jeden Augenblick, nachdem schon die Stunde für den Beginn der Probe geschlagen, und das blendende Tageslicht bricht immer wieder durch die geöffneten Thüren in den dunkeln Raum. »Ach Gott, was haben wir heute für ein grosses Publikum!« seufzt der eintretende Meister humoristisch; dann mit einem: »Gehorsamster Diener!« zum Orchester gewendet, ertheilt er diesem die letzten Instructionen. Und nun: »Herr Kühnert, schiessen Sie los!« Das Nothungmotiv verkündigt den Beginn und lauter Zuruf aus der Tiefe meldet die vollzählige Anwesenheit der Musiker. Das Vorspiel beginnt. In zitternder Triolenbewegung halten Geigen und Bratschen den Grundton fest, während immer gewaltiger das Wehen des Sturmes in den Bässen anschwillt. Im tiefen Walde braust das Unwetter, die Riesen des Forstes beugen sich unter seiner Macht, der Ruf des Wolkensammlers tönt hinein, Blitze zucken durch die Finsterniss. Als sich der Vorhang öffnet, erhellt ihr Leuchten das weite Wohngemach Hunding's mit dem Eschenstamm in seiner Mitte. Einen Augenblick bleibt die Scene leer. Wie dann der erschöpfte Wälsung die Thür öffnet, den Raum überblickt, auf den Herd zuschwankt, um an ihm zusammenzubrechen — das muss von Niemann dargestellt werden. Da ist jeder Schritt, jede Bewegung von adeligster Schönheit und könnte sofort durch den Meissel fixirt werden. So wird der Aufzug eröffnet, der bis zum Schlusse wie ein glühender Strom sich in die Brust des Hörers ergiesst. Immer neue Zauber bewältigen ihn so völlig, dass er erst, wenn die Töne des Nachspiels verklungen, wie von einem eigenen Erlebnisse zu sich kommt und sich auf die Täuschung

besinnt, sowie darauf, dass dies Alles nur eine — Probe gewesen. Im zweiten Acte ragen die Leistungen Betz' und der Frau Materna hervor. Die Erzählung Wotan's, in den furchtbaren Ausbruch des durch den inneren Zwiespalt gequälten Gottes mündend, ist von erschütternder Grösse; die Scene der Todesverkündigung eine der herrlichsten des Drama's, der Schluss des Aufzuges wahrhaft homerisch gedacht. Das elektrisirende Vorspiel des dritten Actes leitet die in ihrer wilden Pracht völlig hinreissende Walkürenscene ein; in hellem Lichtglanz erscheinen nacheinander die kühnen Wolkenreiterinnen auf dem schroffen Saume ihres felsigen Sammelplatzes, und die imponirende Präcision ihres Gesanges ragt unter all den gebotenen Wundern durch Vollendung hervor. Man spürt, dass in ihrer Schaar sich Kräfte wie Frau Jachmann-Wagner befinden, die, obgleich seit Jahren von der Bühnenthätigkeit zurückgetreten, noch einmal die Scene beschreitet, auf welcher sie die »Brünnhilde« — nicht hat singen sollen! Schlag auf Schlag folgt das hochdramatische Erscheinen Brünnhilden's mit Sieglinden, die Ankunft Wotan's. Nach dem furchtbaren Ausbruch des göttlichen Zornes entlässt die elegische Zartheit der weihevollen Abschiedsscene mit dem herrlichen Schlussbilde und der bestrickenden Musik des Feuerzaubers den Hörer in erhabener Entrückung.

Am folgenden Abend findet zur Eröffnung der Theater-Restauration ein Einweihungs-Souper statt, an welchem auch Wagner mit seiner Gattin und Liszt theilnehmen. Ausser den sämmtlichen Mitwirkenden sind auch alle bisherigen Theilnehmer an den Proben erschienen — eine bunte und anregende Gesellschaft. Während des Mahles erhebt sich Wagner, und die muntere Unterhaltung verstummt. Erst nach Ablauf der Generalprobe habe er sich an die Künstler wenden wollen, beginnt er mit schlichtem und innigem Ernst. Aber er habe den Restaurateuren nachgeben müssen. So wolle er denn heute zu seinen Künstlern sprechen und nächstens zu seinen Patronen. Was habe er ihnen nun zu sagen? Seinen Dank? Was sei Dank, was nenne man Dank? Eine Belohnung? Nein, eine Belohnung könne es nicht sein, »eine Belohnung bekommen Sie nicht

von mir.« Seine Stimme senkt sich, rings feierliches und athemloses Schweigen. Auch würde sein Dank sich mit dem ihrigen aufheben, fährt der Meister fort, denn auch sie seien ihm Dank schuldig. Sie Alle hätten — hier hob sich der Ton zu einem heiligen Eifer — es an sich erfahren, wie nun doch das »Kunstwerk der Zukunft« in Wahrheit das erlösende sei; es habe sie Alle erlöst von den Mühseligkeiten eines niederdrückenden Berufes zu einer »freiesten Kunstthat«. So könne es nur seine Freude sein, die er ihnen ausdrücken müsse, seine Freude, dass sie so treu zusammengehalten und durch ihre Theilnahme und Begeisterung die gemeine Sache gefördert. Dann folgt die spannende Schilderung eines besonderen Freundes, den er aus ihrer Mitte hervorhebe, der vom »grossen Loche« an mit ihm gesorgt und gearbeitet: »Herr Karl Brand, ich bitte, stehen Sie auf!« Der also Angeredete erhob sich von seinem Sitze, um mit dieser wärmsten Dankesbezeugung des grössten Künstlers für all seine aufopfernden Beschwerden den höchsten Lohn zu empfangen, der ihm noch für eine wackere Leistung zu Theil geworden. Eine nochmalige Ansprache Wagner's stellte als den entscheidendsten Hebel ihrer Erfolge die bewundernswerthe Pünktlichkeit aller und jeder Mitwirkenden hin, die es einzig ermöglicht, dass er in seinem, vor nun einem Jahre entworfenen, Probenplan — nichts habe ändern müssen. Diese Pünktlichkeit aber sei durch ihren gemeinsamen Enthusiasmus erzielt; und darum sage er, sie hätten eine ganz neue Macht entdeckt, durch die sich alle menschlichen Angelegenheiten zu sicherem Gedeihen führen liessen: dies sei der Enthusiasmus, auf ihn könne man künftig Staaten gründen! — Der Beifall herzlicher Zustimmung erwiderte die Worte des Meisters, die Alle auf's Innigste erwärmt hatten *), und in schöner Gehobenheit verliess man nach wenigen Stunden den Festsaal, um in lauer Nachtluft den Heimweg in das schlummernde Städtchen anzutreten.

*) Die eigenthümlich erfrischende und hinreissende Wirkung der Beredsamkeit Wagner's beruht darin, dass sich aufs deutlichste durchfühlen lässt, wie jedes seiner Worte aus der Tiefe des Herzens und

Ein prangender Sommertag folgt dem andern, auch der »Siegfried« ist vom herrlichsten Wetter begünstigt. Nur die ununterbrochen wirkende Sonnengluth erzeugt eine Erschlaffung, gegen welche die Ausübenden schwer zu kämpfen haben. Wer sich aus der Zahl der Hörer vor ihren Folgen bewahren will, tritt bei Zeiten seine Wanderung in das Theater an. Er geniesst dann den Vorzug, die allmähliche Versammlung aller Betheiligten beobachten zu können: ein Anblick, der in Bayreuth allerdings von Interesse ist. Präcise drei Uhr vierzig Minuten fährt auch die offene Equipage die Anhöhe heran, die, wie die übrigen gewöhnlichen Sterblichen, den Meister an die Stätte seines unablässigen Wirkens führt, seine Gattin und Liszt an seiner Seite. Bei ihrem Aussteigen bildet sich sofort eine Gruppe um sie, die in jedem Augenblick sich verändert; Wagner selbst ist am ehesten aus derselben verschwunden, um im Theater auf seinem Platze zu sein. Dann sammelt sich Alles im Innern des Hauses. Der Held des ersten Aufzuges ist heute Mime. Die ausserordentliche Leistung Schlosser's, der während desselben nicht von den Brettern kommt, reiht sich unstreitig dem Bedeutendsten an, was die darstellende Kunst je producirt. Ihr Eindruck ist sehr richtig mit den Worten bezeichnet: er führe seine Partie »wie in ihre einzelnen Bestandtheile zerlegt« dem Publikum vor. Neben ihm erfüllt Unger alle in ihn gesetzten Erwartungen. Seine Reckengestalt giebt ihm völlig das Aeussere des Wälsungensprossen, seine jugendliche Frische und Natürlichkeit lassen in seinem Vortrage des Schmiedeliedes dieselben Funken sprühen, die sein Hammer dem glühenden Eisen entlockt. Ueberaus fesselnd ist die Scene des Wanderers, in welcher sich der Hörer, nicht anders wie Mime, so sehr von dem Gegenstande gefesselt fühlt, dass auch ihn die plötzliche dramatische Wendung überrascht,

---

eines grossartigen Geistes kommt, so dass es den Eindruck macht, als sei sein Reden nur ein Nichtverschweigen, als denke und fühle er vor Aller Ohren. Hier ist somit dasjenige Natur, wovon der Redner mühsam durch die Mittel seiner Kunst den Schein zu erzeugen sucht.

wie sie den tückischen Schmied in völliger Vernichtung zurücklässt. Noch greller ist der Contrast erhabener Entsagung und der zähen Gier Alberich's in dem düsteren Nachtstücke zu Beginn des zweiten Actes. Ein Meisterstück der Decorationskunst ist der Wald mit der Höhle im Hintergrunde, wenn Fafner's rauhe Stimme aus dem tiefen Dunkel sich vernehmen lässt, glaubt man ihn leibhaftig vor sich zu sehen. Leider stellt auch die folgende Scene sehr ungerechtfertigter Weise dieselbe Anforderung an die Phantasie: Fafner — bleibt in der Höhle, sein Riesenleib ist noch immer nicht eingetroffen! Vorzüglich ist die Beleuchtung, welche den Tagesanbruch verkündet, zuerst oben rechts zwischen den Baumstämmen durchbrechend, dann auch in den finstern Thalgrund vor Neidhöhle dringend, bis endlich rings die Luft des Waldes in hellstem Mittagslichte erzittert. Das ist die rechte Umgebung für das zarteste Waldbild, welches je ein Meister geschaffen! Alles übertrifft an Herrlichkeit der dritte Act. Ein Vorspiel von imponirender Grösse leitet die gewaltige Auferweckung Erda's ein. Zu dem unwiderstehlichen Weckrufe des Wanderers stehen die geheimnissvollen Accorde, welche das Erscheinen der Wala begleiten, in ergreifendstem Gegensatz. Auf die herzerquickende Scene Siegfried's und des Wanderers folgt der Gang durch's Feuer, dessen Lohe in uns alle Erdenreste zu tilgen scheint, bei dessen Tönen ein völlig ungeahntes Wohlgefühl uns durchdringt, als badeten wir mit dem jungen Helden in der flammenden Gluth, so dass man sich immer nur zweifelnd fragt: wie ist es möglich, dass Derartiges erfunden wurde? Und dann die »selige Oede auf sonniger Höh'«, das Erwachen Brünnhilden's! Wie aus der Schaar der Unsichtbaren im Orchester Wilhelmj seiner Geige hier die süssesten und bestrickendsten Töne zu entlocken weiss, erreichen die beiden Sichtbaren auf der Bühne — Unger und Frau Materna — die volle Höhe ihrer mit nichts Vorhandenem zu vergleichenden Leistung.

Ein schwerer Tag liegt für den Meister vor dem Abschluss der Hauptproben mit der »Götterdämmerung«. Als der Abend derselben dunkelte, war z. B. das Schlussbild der

untergehenden Götterburg noch in weitem Felde und Fafner noch immer nicht eingetroffen. Den Probenbesuchern bot am 4. eine Ueberraschung die grosse Marmorplatte an der Vorderseite des Theaters, unmittelbar über der Stelle, an welcher vor vier Jahren der Grundstein des Gebäudes versenkt war, errichtet von den wackeren Baumeistern des Theaters, auf welcher die Namen sämmtlicher Mitwirkenden verzeichnet sind. Auch der ungeheure letzte Theil des ganzen Werkes, dessen vorletzte Probe für den heutigen Abend bevorsteht, gelingt in einer das kühnste Hoffen übertreffenden Weise, von der düsteren Nornenscene bis zum Verhallen des letzten Tones, ohne dass irgend eine wesentliche Wiederholung erforderlich wäre. Alle Darsteller leisten in staunenswerther Weise das Ihre und das Orchester thut wahre Wunder. Mit erneutem Muthe können der Meister und seine Genossen dem Ende der Vorbereitungen in den mit übermorgen (den 6. August) beginnenden Generalproben entgegensehen.

Schon seit längerer Zeit hat sich die Nachricht verbreitet, Richard Wagner's königlicher Beschützer wolle an den Generalproben theilnehmen. Der folgende Tag zeigt daher allenthalben die Vorbereitungen für seinen Empfang. Von allen Dächern, aus allen Fenstern hängen die Fahnen herab, überall Veranstaltungen für eine glänzende Erleuchtung. In der Nacht auf den 6. traf der Allerwartete ein, in einziger Begleitung seines Oberstallmeisters und des Flügeladjutanten. Der Königssalon der Eisenbahnstation war indessen vergeblich geschmückt; um ein Uhr hielt der Extrazug des erlauchten Kunstgönners mitten auf der Bahnstrecke in unmittelbarer Nähe der Rollwenzelei, woselbst der Meister persönlich des Kommenden harrte. Am folgenden Abend wohnte der König der Generalprobe des »Rheingold« bei, die vor fast leerem Hause stattfand; nur die über der Fürstenloge befindliche Gallerie nahm etwa ein halbes Hundert Personen auf. Die Anwesenheit des hohen Patrones war allen Mitwirkenden ein Sporn mehr, ihre Leistungsfähigkeit auf das Höchste zu steigern, und die Probe kam daher einer ersten Aufführung gleich, auch in ihrer durch keinerlei Unterbrechungen vermehrten

Zeitdauer von dritthalb Stunden. Der Meister befand sich während der ganzen Vorstellung an der Seite seines erhabenen Gönners. Als dieser am Schlusse um halb zehn Uhr das Festspielhaus verliess, um sich in seine Equipage zu begeben, war eine zahllose Volksmenge vor dem Ausgange versammelt, die ihren jungen Herrscher mit den feurigsten Heilrufen empfing und den Wagen desselben jauchzend begleitete. Dem von der Terrasse Hinabwandelnden bot der Anblick der beleuchteten Thürme, sowie der in hellem Lichtschimmer strahlenden hochgelegenen Gebäude der kleinen Stadt einen feenhaften Anblick. In gleichem hellen Schmucke prangte in den tiefergelegenen Stadttheilen Haus um Haus, insbesondere die officiellen Gebäude und das alte Opernhaus; auch des Meisters eigene Wohnung erglänzte in festlichem Schmucke. Der König durchfuhr die Stadt fast in ihrer ganzen Ausdehnung, eine dichtgedrängte jubelnde Menge wogte in den tageshellen Strassen. Wo der königliche Wagen sich zeigte, erschollen laute und begeisterte Hochs. Bot doch der heutige bedeutungsvolle Tag den wackeren Bayreuthern zugleich die erste Gelegenheit, ihren Herrscher zum ersten Male in ihrer Heimath begrüssen zu dürfen.

Einen von dem heutigen sehr verschiedenen Anblick gewährte der Zuschauerraum des Bühnenfestspielhauses Tags darauf zur »Walküre«. Der König hatte den Wunsch ausgesprochen, das Theater gefüllt zu sehen. Der Zudrang war ungeheuer. Selbst an dem grossen künstlerischen Unternehmen persönlich keineswegs Betheiligte — und Solcher gab es Viele, da eine grosse Zahl von Reisenden ihren Weg in die Schweiz oder nach Italien heuer über Bayreuth nahm, um von dem regen Treiben in dem kleinen Städtchen wenigstens einen äusseren Eindruck zu empfangen — wussten sich an diesem und den folgenden Tagen den Zutritt zur Probe zu ermöglichen. Die magische Wirkung des ersten Actes verfehlte ihren hinreissenden Zauber auch heute nicht. Vor Beginn des zweiten Aufzuges vernahmen die der Bühne näher Sitzenden aus dem Orchester die Stimme Wagner's, der den Künstlern, weil ihn das Herz dazu treibe, noch einmal seinen Dank

ausspricht. Er behalte es sich vor, ihnen diesen bei einem später stattfindenden Festmahl zu erneuern. Ein kräftiges »Bravo, Meister!« aus hundert Kehlen schallt als Antwort dumpf aus der Tiefe, auch das Publikum fällt applaudirend ein. Nach dem wilden Vorspiel des zweiten Actes steht Wotan in schimmernder Rüstung da, ihm gegenüber die »reisige Maid«, der er befiehlt, ihr Ross zu zäumen, Siegmund im Kampfe beizustehen. Aber schon naht die Hüterin des an Hunding verletzten Eherechts, die hehre Gemahlin des Gottes. Unter furchtbarem, des Hörers Brust beklemmendem, innerem Kampfe Wotan's ringt sie ihm ein Zugeständniss um das andere ab: Zurücknahme des dem Wälsung verhiessenen Schutzes, Vernichtung der göttlichen Kraft des Schwertes, Abwendung der Walküre: »schutzlos schau' ihn der Feind!« Tiefste Stille der Ergriffenheit während der grandiosen Scene zwischen Wotan und der wiederkehrenden Brünnhild: der ihr ertheilte Auftrag wird widerrufen. So ist das Erscheinen der flüchtigen Wälsungen vorbereitet. Die Spannung um das Schicksal Derer, mit denen der Gott das ihm Theuerste vernichten muss, steigert sich bis zum Schlusse, wo Niemann-Siegmund beschwingten Schrittes zum Kampfe das Bergjoch hinaufeilt, wo sein Schwert am Speere des eigenen göttlichen Erzeugers zersplittert und er, wehrlos, dem Feinde erliegt. Aber nicht genug mit dem einen Opfer: noch ein Stück muss der Ewige von seinem blutenden Herzen reissen. Die gegen seinen, aus höchster Seelenqual entsprungenen Willen gefrevelt — Brünnhilde —, auch sie muss der Gott verlieren, von ihr sich trennen, sie von sich verstossen, die doch ein Theil seines eigenen Wesens ist. Und wie dieses zweite Opfer gebracht wird, wie nach der stürmischen Walküren-Episode der Vater als Richter dem »kühnen, herrlichen Kinde« gegenübersteht, wie hier Wort und Ton sich vereinigen, um die Seele des Hörers unter dem Zorne des Gottes zu vernichten, in den rührenden Lauten Brünnhilden's widerstandslos dahinzuschmelzen oder im Entzücken über eine nie als möglich gedachte Fülle von Kraft und Leben aufjauchzen zu machen, diese Seligkeit letzter Vereinigung vor einem

Abschied auf immer und das fast in überströmende Wonne umschlagende Uebermass des Wehes bei diesem Abschiede selbst; dies Alles wird heute zum ersten Male von weit über tausend zum Theil — wie bemerkt — mit dem Werke keineswegs vertrauten Hörern empfunden und es besteht somit einem weiteren Kreise gegenüber die erste Probe seiner übergewaltigen Wirkungsfähigkeit. Auch für den folgenden Abend bleibt der huldvolle Wunsch des Monarchen in Kraft: auf's Neue füllt sich der glühenden Hitze zum Trotz der weite Raum des Festspielhauses. Nicht minder »durchschlagend« und unwiderstehlich als die gestrige Production der »Walküre« ist die heutige des »Siegfried«. Mime entfaltet seine ganze staunenswerthe Darstellungskraft, Unger ist jeder Zoll ein Held. Nur Fafner erscheint im zweiten Act noch immer — ohne Kopf! Das plumpe Ungeheuer, den Wünschen des Meisters so wenig entsprechend, kommt stückweise an und lässt bis zum letzten Moment auf sein vollständiges Erscheinen warten. Von welcher packenden Wirkung aber ist die Begegnung der beiden Nibelungen auf dem Platze unter der Linde, den Siegfried soeben verlassen, wie träumerisch süss auch heute das Waldweben, in welchem Blätter und Sonnenstrahlen zu heimlichem Flüstern Stimme gewinnen. Wie stürmt unser ganzes Innere dem jungen Helden nach, wenn des Waldvogels Lockruf ihm die Sehnsucht nach einem »lieben Gesell« zur hellen Gluth entfacht hat. Und dann die Wunder des dritten Aufzuges, deren jedes nur durch das nachfolgende überboten werden kann! Wie berauscht wandelt die Menge der Zuhörer nach dem Schlusse in Schaaren den Weg zur Stadt hinab, gleichviel ob das Ziel durch das stille gastliche Stübchen oder die hellen Räume der »Sonne« oder des »Reichsadlers« gebildet wird, in denen man in diesen göttlichen Tagen alles Andere eher erwarten darf, als peinliche Zerstreuung oder den Verlust eines Atoms der ganzen Welt, die man in sich aufgenommen. Wohin man tritt, begegnet man — heute, wie gestern — nur Verzauberten, die in der gleichen wunderbaren Welt des Ideales leben!

Mit der am 9. August stattfindenden Generalprobe der »Götterdämmerung« sind auch die letzten Vorbereitungen beendet. Gleich nach Beschluss des letzten Aufzuges begab sich der königliche Beschützer des grossen Werkes und seines Schöpfers nach der Eremitage und reiste noch in derselben Nacht mit Extrazug nach Hohenschwangau ab, nachdem er während der Proben den einzelnen Darstellern seine Bewunderung geäussert und vor seinem Abschiede allen Mitwirkenden durch den Meister selbst seinen Dank ausgedrückt.

Noch einmal hatte das ungeheure Werk sich in allen seinen Zügen den ausübenden Künstlern sicher und innig eingeprägt: die »Heldenthat«, vor kaum vier Wochen erst noch zu vollbringen, war auf das Herrlichste durchgeführt! Vor kaum vier Wochen — doch freilich »Wochen« nur nach dem dürftigen Massstabe des Kalenders! In der Geschichte der Kunst haben diese Bayreuther Tage den Werth von ebensoviel Jahren und Jahrzehnten, jeder deutsche Musiker und Sänger, der an ihnen theilnahm, ist in ihrer kurzen Frist gereift und erstarkt für die Lösung geistiger Aufgaben, von denen er zuvor kaum die beglückende Ahnung ihres Daseins, ja ihrer Möglichkeit hatte!

IX.

Das erste deutsche Bühnenfestspiel.

Ankunft der Festgäste. Erster Aufführungen-Cyklus. Festmahl nach der ersten Aufführung und Wagner's Rede. Zweiter und dritter Aufführungen-Cyklus. Abschied.

Im Laufe der drei Tage bis zum Beginn der Festaufführungen ist die Veränderung der gesammten Physiognomie des Ortes eine völlig überraschende. Man spürt, dass die zahlreiche Menge, deren bunte Wogen bisher Strassen und Hôtels gefüllt, nur ein schwaches Häuflein sei gegen die Fluthen, die nun das anmuthige Städtchen überschwemmen.*) Schon zur Mittagsstunde des 12. August zeigt die table d'hôte der Gasthöfe einen so enormen Zudrang, dass alle Plätze der bereits in die geräumigsten Säle verlegten Tafeln

---

*) Als unzertrennliche Begleiterin jedes grösseren Ereignisses hat sich auch die Betriebsamkeit moderner Industrie auf die Masse der Festbesucher gerüstet. Mit erstaunlicher Mannigfaltigkeit ist Alles zu Wagner und dem Festspiel in Beziehung Stehende tausendfach industriell vervielfältigt und verwerthet worden, bis auf die Vignetten der Cigarrenläden herab. Des Meisters Bild in Stahlstich, Photo- und Lithographie, in Büsten und auf Münzen, in allen Formen der Nachbildung, das Festspielhaus auf tausend Utensilien des täglichen Lebens, in den Buchläden ganze Collectionen der Werke des Meisters und der sich an sie knüpfenden Literatur!

dicht besetzt sind. Seit Bestehen der Eisenbahnlinie Neuenmarkt-Bayreuth haben die Bewohner des Städtchens aber keinen so unabsehbaren Train erblickt, wie den, welcher an demselben Tage um vier Uhr Nachmittags eintrifft. Er führt kaum weniger als tausend Personen auf einen Schub, unter ihnen manches gekrönte Haupt, wie den Grossherzog von Weimar, den Prinzen Wilhelm von Hessen u. s. w. — »Bayreuth is Germany«, der Ausspruch jenes Engländers scheint sich heute buchstäblich bewahrheiten zu wollen. Eine Stunde später kommt der Separatzug an, welcher den deutschen Kaiser bringt. Eine nach Tausenden zählende Volksmenge hat sich zum Empfang auf dem festlich geschmückten Bahnhof eingefunden, ihr brausender Jubel nimmt kein Ende. Dem greisen Reichshaupte macht im Namen seines Herrschers ein Hofkavalier des bayrischen Monarchen die Honneurs; auch Meister Richard Wagner ist zu seiner Begrüssung erschienen. Nach freundlicher Unterredung mit dem Künstler, wie mit den Vertretern der Stadt, besteigt der Kaiser die bereit gehaltene Hofequipage und durchfährt die in einen beflaggten Wald verwandelten Strassen. Aus der wogenden Menge erschallen freudige Rufe, und Blumenspenden aus zarter Hand fallen in den offenen Wagen. Am Abend wird dem greisen Helden auf Schloss Eremitage ein glänzender Fackelzug gebracht. Mehr als zweitausend Flammenträger nehmen unter den Klängen des Kaisermarsches um das grosse Bassin vor dem Sonnentempel Stellung, die üppigen Wasserwerke rauschen in der magischen Beleuchtung farbigen Lichtes empor, und die lange verlassenen Räume des Schlosses, die alten Baumwipfel, Grotten und Laubgänge fragen sich träumend, ob die alte Zeit erloschenen fürstlichen Glanzes wiedererstanden oder ein neuer allbelebender Frühling auch über ihnen aufgegangen sei. Als sich die Volksmasse nach allen Richtungen zerstreut, rollt noch eine andere vierspännige Hofequipage durch die alte Lindenallee zur Eremitage, von der heimkehrenden Menge mit freudigen Zurufen begrüsst: sie gelten der eben angekommenen Tochter des Kaisers, der wohlgesinnten Gönnerin Richard Wagner's, Grossherzogin Louise von Baden,

nebst ihrem Gemahl, dem Grossherzog Friedrich, die dem Wunsche ihres greisen Vaters gemäss ebenfalls in der Eremitage Wohnung nehmen, während für die übrigen fürstlichen Gäste das königliche Schloss in der Stadt hergerichtet ist. — Auch wer den Tag daheim im stillen Stübchen verbracht, oder in einem jener Kreise, wie sie hier täglich auf flüchtige aber köstliche Stunden sich bilden und nie ohne geistigen Gewinn sich auflösen, dem haben in Zwischenräumen dumpfe Böllerschüsse und das aufbrausende Rufen des Volkes die Ankunft der verschiedenen hohen Herrschaften verkündet; das Räderrasseln und Rauschen auf den Strassen aber will bis tief in die Nacht hinein nicht nachlassen.

So bricht der Tag der ersten Aufführung, Sonntag der 13. August herein. Um sieben Uhr Abends ist der Beginn festgesetzt, doch schon von der vierten Nachmittagsstunde an drängen sich die Schaaren des Publikums vor dem Bühnenfestspielhause. Mit jeder Viertelstunde schwillt die Menge an, immer neue Equipagen bringen an Festspielbesuchern und neugierigen Zuschauern Tausende von Personen in unabsehbarem Zuge die Anhöhe herauf. Da wogen und rauschen bunt durcheinander die Vertreter aller Enden des deutschen Vaterlandes, sowie fremder Nationen: Engländer, Franzosen, Italiener, Dänen und Russen, schöne Frauen und bedeutende Männer, Musiker, Maler, auch einzelne unserer »berühmten Dichter«, kurz — »Celebritäten« aller Art! Dazwischen überraschen wohl auch die confiscirten Gesichtszüge eines Berliner oder Wiener Winkelmusikreferenten, der sich auf diese oder jene Art als Vertreter der »Presse« den Zutritt erschlichen, und seit vierzehn Tagen durch Lectüre des »Libretto« auf seinen »Bericht« präparirt. Von hohen und höchsten Herrschaften erscheinen ausser dem Kaiser und dem badischen Paare die Grossherzoge von Sachsen-Weimar und Mecklenburg-Schwerin, der Herzog von Anhalt nebst dem Erbprinzen u. A., von auswärtigen Fürsten ein russischer Grossfürst, ja von jenseit des Weltmeers der Herrscher von Brasilien. In das bunte Gedränge hinein erschallt endlich die Signalfanfare, das: »Heda, heda, hedo!« womit Donner, der Herr, die Dünste

zu Heer ruft. Was sich noch nicht in den Theaterraum begeben, drängt nun in Schaaren hinein, um sich seines Platzes zu versichern. Haupt an Haupt füllt die Menge das ungeheuere Amphitheater, das nun erst recht den Eindruck des Kolossalen macht. Bald nach sieben Uhr tritt der Kaiser, die Grossherzogin Louise am Arme führend, in die Fürstenloge. Bei seinem Eintritt erhebt sich das gesammte Publikum im Vollgefühl des Augenblicks mit enthusiastischen Hochrufen von seinen Plätzen, um dem hochbetagten Kriegs- und Friedenshelden an der geheiligten Stätte der jungen deutschen Kunst seine Grüsse entgegenzujubeln. Wohl ist es ein wunderbar ergreifender Moment, als der also Gefeierte an die Logenbrüstung tritt und dankend nach allen Seiten hin grüsst. Aufs Neue braust der Sturm der Begeisterung hoch auf; dann Stille, die Beleuchtung wird eingezogen, ein feierliches Dunkel lagert sich über den ganzen Raum, aus der geheimen Tiefe des Orchesters beginnen die Töne des Vorspiels. Die Aufführung glückt in allen Stücken, in Einzelheiten zeigt sich heute die grössere Erregung der Mitwirkenden. So gehört es offenbar zur Feier des Tages, dass beim Sinken der Decoration nach der herrlich gelungenen ersten Scene ein geringer Unfall begegnet, wie er sich weder in den Proben gezeigt hat, noch in den nachfolgenden Aufführungen sich wiederholt. Der liebliche Gesang der Rheintöchter, die leidenschaftliche Gluth Alberich's, der grosse Vortrag Betz-Wotans, die verführerisch einschmeichelnden Laute, mit denen Fricka den göttlichen Gemahl zur Gewinnung des »goldenen Tandes« zu bestimmen sucht, die geniale Leistung Mime-Schlosser's, alles das reisst im Laufe der zwei und ein halbstündigen Aufführung die versammelte Menge selbst während der ununterbrochenen Darstellung zu lauten Ausbrüchen des Entzückens hin. So bei Loge's Erzählung in der zweiten Scene, so bei Alberich's furchtbarem Fluch. Als der Vorhang sich vor dem erhabenen Bilde des Göttereinzuges in die von der Abendgluth beleuchtete Walhall schloss, war die allgemeine Explosion der Begeisterung ohne Grenzen. Nach secundenlangem Schweigen ein Tosen und Branden des Entzückens,

aus welchem nur der Name »Wagner« deutlich wurde. Mit wechselnder Stärke tobte der Sturm fast eine Viertelstunde lang, freilich ohne sein Ziel zu erreichen, wenn dies das persönliche Erscheinen des Meisters war. Als man das Haus verliess, lag die Stadt wie in einem Lichtmeere schwimmend zu Füssen des Berges. Auf dem gleichen Wege, den jüngst Bayerns jugendlicher Monarch genommen, fährt heute der Kaiser mit den Seinigen, von gleich herzlichen Sympathieen begrüsst, durch die Strassen der Stadt nach der Eremitage, der Wohnung Meister Wagner's vorüber, in welcher dieser — wie Tags darauf die Blätter melden — noch am späten Abend des geräuschvollen Tages den Besuch des Kaisers von Brasilien empfängt, der sich bis gegen Mitternacht bei ihm aufhält.

Vor Beginn der »Walküre« bemerkt man an den Eingängen des Festspielhauses einen öffentlichen Anschlag des Meisters, der den Eintretenden mit grossen Buchstaben verkündet: die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele möchten es weder den Darstellern noch dem Autor verargen, wenn sie den ihnen gespendeten höchst erfreulichen Beifallsbezeigungen nicht durch Hervortreten auf der Bühne dankend entsprächen. Sie hätten sich zur Durchführung dieser Enthaltung vereinigt, um sich vor den Augen des Publikums einzig in dem Rahmen des Kunstwerkes eingeschlossen zu wissen. Die Vorstellung der »Walküre« übt ihre ganze hinreissende Wirkung aus. Die ungeheure Macht des Werkes reisst die Gemüther der Hörenden mit sich durch alle die süssen und glühenden Schauer der Sehnsucht, durch die ganze Tonleiter der Empfindungen, des furchtbaren Götterschmerzes, der lodernden Kampfesgluth, der tiefsten Erschütterung, der wehmuthvollsten Entsagung. Wiederum bricht wiederholt mitten im Laufe der Handlung rauschender Beifallsjubel bei offener Scene aus. Kaum gelingt es, ihn nach der wilden Walkürenscene des dritten Actes in seine Schranken zurückzuweisen. Wotan erscheint — vor dem Grimme des Gottes weichen die muthigen Schlachtmädchen, Brünnhilde allein, über welche das Urtheil der Verstossung

gesprochen, liegt geknickt zu seinen Füssen. Wie aber die sturmgetriebenen Wolkenzüge des Hintergrundes sich mählich verziehen, der umflorte Himmel sich zu friedlicher Abendgluth lichtet, richtet sich die Gebrochene vom Boden auf und am Schlusse der über Alles erhabenen Abschiedsscene wetteifert mit dem Orchester die scenische Kunst, um in der am Fusse der breitästigen Tanne unter dem langen Stahlschilde schlummernden Jungfrau und dem auflodernden Feuer ein Bild zu geben, würdig, durch jene nach majestätischem Anschwellen in mildem Flüstern der Wehmuth ausklingende Musik verklärt zu werden. Beide Darsteller haben in der Schlussscene ihr Höchstes geleistet.

An dem rauschenden Beifall, welcher sich nun erhebt, betheiligt sich auf das Lebhafteste auch der Kaiser, der sich im Laufe des Tages das Innere des Theaters, die Einrichtung der Bühne und des Maschinenraumes, ja selbst das Orchester hat zeigen lassen, um, wie er sagt, auch den Ort kennen zu lernen, wo »seine Hofmusiker schwitzen müssen.« Dem Meister drückte er seine wärmste Anerkennung und Bewunderung aus und versicherte nach der Aufführung während des Soupers im Fürstenzimmer wiederholt, wie sympathisch ihn der Aufenthalt in Bayreuth berührt. Um halb zwölf Uhr begab er sich zur Abreise vom Festspielhause direct zum Bahnhof.

Am folgenden Tage überrascht an den Strassenecken und öffentlichen Plätzen die unerwartete Bekanntmachung, die heutige Vorstellung des »Siegfried« müsse um einen Tag verschoben werden. Ein Unwohlsein des Sängers Betz ist daran schuld; bedauerlich nur, weil hierdurch die geschlossene Folge der einzelnen Abschnitte des grossen Werkes eine Unterbrechung erfährt. Indess gestattet die Bayreuther Luft keine eigentliche Zerstreuung und Ablenkung von der grossen Stimmung, wie sie ein so einzig dastehendes Kunstfest verleiht, und die vielfach unternommenen Ausflüge in die — einem grossen Theile der Festgäste noch unbekannte Reize darbietende — landschaftliche Umgebung der Stadt können nur dazu dienen, frische Kraft zu erneuter Empfängniss zu gewinnen. Um so grossartiger fällt am nächsten Abend

(16. August) die Darstellung des »Siegfried« aus. Schlosser überbietet sich selbst, vom ersten bis zum letzten Augenblick, dem Sänger des Wotan ist keine Spur von seiner gestrigen Indisposition anzumerken, wie zündende Blitze fahren Siegfried's Schmelz- und Schmiedelieder darein. Nach der schauerlich düsteren Scene zwischen Alberich und dem Wanderer wiegt Siegfried's Waldeinsamkeit alle Hörer in weltentrücktes wonniges Träumen, aus den Wipfeln der Bäume, dem Rauschen der Quellen scheint die Natur selber zu reden. Zur Vollständigkeit von Fafner's Erscheinung fehlt heute nichts mehr, wohl aber zu ihrer Vollkommenheit. Doch thut Musik und Scene hinreichend das Ihre, um diesen Uebelstand ungefährlich zu machen. Gross, gewaltig in jedem Zuge ist der dritte Act von der Beschwörung der Wala bis zur Erweckung Brünnhildens, die überwältigende Grösse der Scene ihres Erwachens mit ihrem unermesslichen Liebesjubel giebt den Rest, um den künstlerischen Erfolg des heutigen Abends zu dem ungeheuren des vorgestrigen als eine merkliche Steigerung erscheinen zu lassen. Dies bezeugen auch die anhaltenden Aeusserungen des Enthusiasmus, welche heute nicht mehr den Zweck haben können, den Meister oder seine Genossen vor den Vorhang zu rufen, sondern nur, das Bekenntniss der Dankesschuld für einen empfangenen Eindruck laut werden zu lassen, wie man ihn bisher nie erlebt, — und die sich dennoch in keiner Weise genug thun können.

Gleichwohl soll man erfahren, dass die schöpferische Kraft des Künstlers ihren Gipfel erst da erreiche, wohin er selbst sie, dem Plane des Kunstwerkes gemäss, versetzt wissen will, und dass es ihm frei steht, auch über das Höchstgeleistete hinauszugehen. In gespanntester Erwartung sieht die versammelte Zahl der Hörer am 17. der »Götterdämmerung« entgegen. Aus der unbeschreiblich stimmungsvollen Nornenscene mit ihren fremdartig schillernden Harmonieen, in welcher die älteste Norn von keiner geringeren Künstlerin als Frau Jachmann-Wagner gesungen wird, blüht der Abschied Siegfried's selbst wie ein Sonnenaufgang hervor. Das herrliche Orchesterzwischenspiel — Siegfried's Rheinfahrt

— trägt den Hörer mit dem Helden über die flimmernden Fluthen des Stromes, aus denen der Rheintöchter Klageruf wie eine düstere Ahnung hervorklingt, in eine neue Welt, an den Hof der Gibichungen. Der Eintritt Siegfried's in diese Welt weiht den Arglosen der dunkeln Macht des Fluches, von hier an ist er dem dämonischen Truge verfallen. Nie erfasst uns des Fluches Wirkung mit kälterem Schauder als am furchtbaren Ausgang des ersten Actes, bei dem unheimlichen Erscheinen Siegfried's in Gunther's Gestalt und der Bezwingung Brünnhildens! — Nacht ist's: vor der Gibichungenhalle sitzt Hagen, vor ihm kauert Alberich. Wer seine gespenstisch wilden Züge in greller Mondbeleuchtung gesehen, dem mögen sie wohl in schreckenden Träumen wiederkehren, nicht leicht aber wird er sie vergessen. Glühend bricht der Tag an und färbt die Wogen des Rheinstromes mit purpurnem Lichte. Siegfried's Ankunft, die Mannenscene mit ihrer lange aufgesparten Wirkung des frischen Chorklanges und der Massenaction, das Erscheinen Gunthers mit Brünnhilden und die vernichtende Gewalt des Schreckensausbruches der Betrogenen steigern sich unaufhaltsam zu dem unheilschweren Rache- und Verderbensbündniss. Jeder empfindet, dass eine intensivere dramatische Wirkung, als dieser Act sie bietet, nicht im Bereiche der Erfahrung liegt. In knappster dramatischer Schürzung folgern sich die Ereignisse des dritten Aufzuges. Auf die liebliche Scene mit den Rheintöchtern der Tod des Helden, bei welchem kein Herz unerschüttert bleibt — dann verhüllen Nebel die Bühne, sie schwinden und wir sind wieder in der öden Gibichungenhalle. Gutrunen's Angst um Siegfried, Hagens rauher Ruf bereiten das Erscheinen des Trauerzuges vor; auf die rührenden Klagelaute der Gibichungentochter und den Fall Gunthers schreitet feierlich Brünnhilde einher. Ihre Todtenklage um den Gefallenen fliesst wie ein breiter Strom dahin, in welchen die gesammte Tragödie mit all ihren ethischen und musikalischen Motiven zu münden scheint, dessen Macht sich Niemand entziehen kann. Sie übergiebt den fluchbeladenen Ring den sühnenden Fluthen; den schuldbelasteten Göttern gewährt

sie die ewige Ruhe des Unterganges. Mit den Wogen des Rheins, die über dem Scheiterhaufen hereinbrechen, schlagen auch die Fluthen des Orchesters über dem Drama vom Ring des Nibelungen zusammen, über den Trümmern der Gibichungenhalle gewahrt man die Flammen, welche Walhall verzehren, und der Vorhang schliesst sich während des letzten Ausklingens vor dem grossartigen Bilde der untergehenden Götterwelt.

In der Geschichte des Dramas und des Theaters ist ein unerhörter Schritt geschehen, dies empfinden nun alle Die, deren Sorge an diesem Hause mitgebaut, in dem die Idee des Künstlers zur ersten Verwirklichung gelangt ist. Zu voll sind die Gemüther, als dass das nun vollendete grosse Kunstfest nicht noch ein Nachspiel haben sollte. Wie auf einen Wink erhebt sich das ganze Haus und erschallen die Stimmen zu brausendem Sturme. Kaum lässt sich die Erregung soweit beschwichtigen, dass sich der Vorstand des Berliner Wagnervereins erheben und die Versammelten auffordern kann, ihre Rufe zu einem Hoch auf den Meister und seine erhabenen Ziele zu vereinigen. Dann hält das begeisterte Rufen so lange an, bis sich Richard Wagner genöthigt sieht, vor dem Vorhange zu erscheinen. Tiefen Ernst im Antlitze, spricht er die schlichten Worte: »Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese That. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, liesse sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen. Sie haben jetzt gesehen, was wir können, **wollen** Sie jetzt. **Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!**“ Schon bei den mit herzlichem Ausdrucke hervorgebrachten Worten: »meiner Künstler« unterbrach den Redenden ein lebhaftes: »Bravo, Meister!« aus dem Orchester. Als die inhaltsschweren Worte beendet waren, begann der kaum beruhigte Sturm von Neuem. Noch einmal musste sich Wagner zeigen. Das »Axiom« des Meisters, an diesem Orte und bei dieser Gelegenheit vor Volk und Fürsten gesprochen, war ein Act von geschichtlicher Bedeutung. Es enthielt den Auszug aus dem gesammten künstlerischen Wesen des

Meisters: den heiligen Drang zur Schaffung einer auf das geistige und sittliche Leben der Nation einwirkenden, freien Kunst im Gegensatz zu der Treibhauskunst unserer von tausend erwerblichen, unkünstlerischen Nebenzwecken geleiteten Theater- und Concertinstitute. Diese Idee — von den fünfzehnhundert geräuschvoll applaudirenden und durch das nun vollendete Werk tief ergriffenen Zuschauern war sie jetzt doch noch erst nur einem Bruchtheile innig zu eigen, und gerade ihre ernste Erkenntniss in den weitesten Kreisen der deutschen Nation musste als die ersehnteste Frucht, das werthvollste Ergebniss dieses mit so ungeheuren, ja wahrhaft »grenzenlosen« Bemühungen des Meisters und seiner Genossen ermöglichten Festes gelten.

Eine weitere directe Anregung behielt sich der Künstler vor. Der Abend des 18. August vereinigt den grössten Theil der Festgäste — etwa siebenhundert Personen — zu einer abschliessenden Gedenkfeier der vollbrachten That, einem solennen Bankett in den Räumen der Theaterrestauration. Dem aufsteigenden Terrain entsprechend, bietet das Local zwei geräumige Säle, deren einer, mehrere Fuss höher belegen, als der andere, wo er im rechten Winkel auf die Mitte des letzteren mündet, durch eine breite Stufenreihe mit demselben verbunden ist. In beiden Räumen sind ihrer ganzen Ausdehnung nach je vier lange Reihen von Tischen gedeckt, die zu froher Geselligkeit laden. In der Versammlung befindet sich manche Grösse auch der politischen Welt, unter andern vornehmen Festgästen auch Graf Andrassy. Auf das Liebenswürdigste bewegt sich Wagner in dem glänzenden Kreise. Die unerhörte Elasticität seines Geistes gestattet ihm, nach allen Anstrengungen der letzten Tage für Jeden ein munteres und freundliches Scherzwort, eine witzige Bemerkung zu haben. Um die achte Stunde wird die Tafel eröffnet. Während Wagner's Gattin an einem kleineren Tische einem auserwählten Kreise von Gönnern und Freunden, zu deren Zahl, ausser mehreren hochgestellten Damen, Franz Liszt, der greise aber rüstige Gottfried Semper, die Herren des Verwaltungsrathes u. A. gehören, mit Anmuth die Honneurs

macht, sitzt Wagner selbst unmittelbar oberhalb dieser kleineren Gesellschaft im Kreise seiner künstlerischen Genossen, und beherrscht von diesem erhabenen Platze aus beide Säle. Ihm gegenüber Hans Richter, dessen jugendliche Gemahlin den Ehrenplatz zur Seite des Meisters inne hat. Etwa eine Stunde nach Beginn des Mahles erhob sich Richard Wagner und trat dicht an den Rand der in den unteren Saal herabführenden Stufen. Es habe ihm geschienen, begann er, als habe man gestern durch ihn noch über etwas belehrt werden wollen. Er wolle heute seinen verehrten Patronen, Gönnern und Freunden im Namen seiner Künstler das sagen, was sie früher und an anderer Stelle von ihm zu hören erwartet. Er komme auf seine gestrigen Worte zurück, die, wie er höre, missverstanden seien. Er habe nicht sagen wollen, dass wir bisher keine Kunst gehabt. Aber eine nationale Kunst, wie sie Italiener und Franzosen besitzen, mochte sie zeitweise auch bei ihnen eine Abschwächung erfahren oder in »Decadence« gerathen, habe den Deutschen bisher gefehlt. Besonders trete dieser Mangel an Originalität auf dem Gebiete hervor, auf welchem er es versucht habe, sich durch einen Wust von Unklarem und Unsauberem hindurchzuarbeiten, zu einer Kunst, die jener fremdländischen, bescheiden gesagt, ebenbürtig sei. Was er in dieser Beziehung wolle, das habe er hier zeigen wollen und zur Ausführung seines Vorhabens dankenswerthe Freunde gefunden. Da es nun ausgeführt sei, mache er den Vorschlag, solche Festspiele alljährlich zu wiederholen. — Aber indem er es ausführte, habe ihn der Missmuth oft genug ergriffen, er habe oft geglaubt, untersinken zu müssen und es nicht fertig zu bringen. Man habe sein Unternehmen als eine »Gründung«, einen Schwindel, als Gott weiss was verschreien wollen, obgleich von vornherein Jedermann bekannt gewesen, dass es sich hier um keinen pecuniären Erwerb gehandelt. Da hätten sich ihm Diejenigen dargeboten, die ihm nun auch zur Durchführung seines Werkes verholfen, und sich nicht abhalten liessen durch das, was Recensenten und Journalisten ihnen Tag für Tag sagten, er wolle

Unmögliches, — seine Künstler. Diesen seinen Künstlern, seinen Freunden, danke er aus tiefstem Herzen, sie seien seine ersten Patrone. Uneigennützig hätten sie ihm ihre Kräfte geliehen, durch ihre freie Mitwirkung, ohne jeden Lohn, sei dem Feste der Charakter gewahrt worden, dass es nun keine Vorstellung sei »gegen Entrée«, wie das banale Wort laute. Er dankte sodann auch nochmals den Männern, die hier im lieblichen Bayreuth selbst, ohne vielleicht in die künstlerische Seite seines Wesens den vollen Einblick zu haben, im Vertrauen auf seine Redlichkeit, ihm ihre Kräfte hingegeben. Der folgende Theil der Ansprache knüpfte an die Schlussworte des Faust, die er mit Bezug auf sein Unternehmen interpretirte. »Alles Vergängliche sei nur ein Gleichniss«, so auch das vergängliche Kunstwerk, aber ein Gleichniss des Bleibenden, Ewigen. Und wenn das, was sie geboten, in manchen Punkten noch unzulänglich gewesen sei, so müsse es nun doch einmal als Ereigniss anerkannt werden. Die Anwendung des »Unbeschreiblichen« lag nahe: war doch endlich Dasjenige »gethan« und in die Wirklichkeit getreten, was den Zeitgenossen zu »beschreiben« dem Künstler lange Jahre hindurch die grösste Noth bereitet. Wagner beging einen Gedächtnissfehler und citirte das »Unausbleibliche«, wusste aber mit Geistesgegenwart auch diesem Worte einen schönen Sinn abzugewinnen. Als er von der Macht des »Ewig-Weiblichen« sprach, hob sich sein Ausdruck zu würdevollem Ernst. Man spräche von dem Ideale, das sie anstreben. Das »Ideal« sei ein Neutrum. Er setze dafür die »Idee«. Für die Kunst sei das »Ewigweibliche« Goethe's die Idee. Die Idee sei ihr mächtigster Hebel, ihre Macht habe sie zum höchsten Gipfel des Könnens hinangeführt, so dass er ihnen nun den Anfang einer neuen Kunst bieten könne. Die herzlich liebenswürdige Versicherung, mit welcher er zur Förderung dieser Kunst einlud: »ich meine es ehrlich, glauben Sie mir, ich meine es wirklich ehrlich«, hätte auch einen verstockten Gegner hinreissen müssen. Kann es etwas Rührenderes und Ergreifenderes geben, als einen Künstler, dem das Bewusstsein seiner eigenen Grösse jeden

Stolz so sehr kleinlich und unwürdig erscheinen lässt, dass er sich in so wahrhaft kindlicher Weise zu der Unmündigkeit mancher Zeitgenossen herablässt? Und wie oft, wie unermüdet hat Wagner dies thun müssen! Zu der schönen Unbedenklichkeit des Meisters bildete gleich die nächste Rede eines angesehenen und wohlverdienten Reichstagsabgeordneten, wenn auch nur in ihren Prämissen, eine Art Contrast. Wenigstens klang es nach den ungeheuren Erlebnissen der letzten Tage reservirter, als vielleicht gemeint war, wenn der Redner als »einfacher Laie« das abschliessende »Urtheil« über Wagner's kunstgeschichtliche Stellung der Nachwelt überliess, um sodann allerdings der sittlichen »Energie« des Meisters seine uneingeschränkte Bewunderung zu zollen. Die Kunst sei das einigende Element im Getriebe der politischen Parteien, hierin beruhe ihre Bedeutung auch für den Staat und das sociale Leben. Durch Schwung und Feuer glänzten die Worte eines jungen Landsmannes von Liszt, des ungarischen Grafen Apponyi; nach ihm sprach auch Ludwig Nohl. Einer anderen oratorischen Leistung, in welcher ein volles Herz in ebenso aufrichtig empfundenen Worten wie fein gewählter Sprache auf die Zunge trat, durfte die nächste Umgebung der trefflichen Frau Lucca aus Mailand Zeuge sein, der Gattin von Wagners unlängst verstorbenem italienischen Verleger. Mit vieler Grazie zog die würdige Dame als »petit cadot« einen silbernen Lorbeerkranz hervor, und liess es sich nicht nehmen, ihn dem Meister mit eigener Hand auf das Haupt zu setzen. Das Signal zu ungezwungenster Heiterkeit war gegeben, als Wagner sich mit dem freundlichsten Humor diese Huldigung gefallen liess und, die ihm gespendete Zier auf dem Haupte, am Arm seiner liebenswürdigen Gönnerin Frau von Schleinitz, seine Wanderung durch die Reihen seiner Verehrer fortsetzte. Wo er anhielt, sprühten die Funken seines Witzes, schlagend und geistreich, dabei harmlos und ungezwungen; wie ein überragender Genius und doch wie ein Kind; als wäre er nicht mehr derselbe, der eben in ernster Mahnung die gegenwärtige That auch für die Zukunft fruchtbar zu machen gesucht, während doch aus jedem Worte

die volle Tiefe des Geistes und Gemüthes hervorklang, welche diesen Mann so wunderbar auszeichnet. Noch einmal wandte sich Wagner zum Ernste zurück, indem er auf die schöne Bedeutung hinwies, die für sie Alle der Glaube an ihre Sache besitze. »Hier ist Derjenige, welcher mir zuerst diesen Glauben entgegengetragen, als noch Keiner etwas von mir wusste, und ohne den Sie heute vielleicht keine Note von mir gehört haben würden, mein lieber Freund — Franz Liszt!« Es war ein innig erquickender Anblick, als der Meister nach diesen Worten seinen wieder eingenommenen Platz nochmals verliess und die Stufen hinabschritt, mit weit geöffneten Armen, um vor Aller Augen den alten Freund zu umfangen. Nur wenige Worte vermochte der Tiefgerührte als Antwort hervorzubringen: er stehe vor ihm mit derselben Ehrfurcht, wie vor den grössten Geistern aller Jahrhunderte; es sei sein Stolz, sich ihm tief unterzuordnen. Die letzte kurze Ansprache Wagners forderte zur Heiterkeit auf: es sei Vielerlei zu Gehör gebracht worden: von einer Seite her, von der er es am wenigsten erwartet, sei ihm eine Bedeutung auch für den Staat zugesprochen worden, ein Enthusiast habe ihn poetisch zu erheben versucht, es seien ernste Worte gesprochen worden: »Nun aber kein vernünftiges Wort mehr!« — Dieser Loosung gemäss wurde der Abend nach allem Grossen und Schönen, was er in seinem Schoosse geführt, ein hoffnungserfülltes und freudiges Zusammensein, als sei Allen schon jetzt diejenige Zukunft gewährleistet, deren wunderbare Vorboten die eben durchlebten Tage gewesen.

Durch den Aufschub der »Siegfried«-Vorstellung und das Bankett war die Zwischenzeit bis zum zweiten Cyklus der Festspiele auf einen einzigen Tag zusammengeschmolzen. Unter den durch hohe Geburt oder künstlerisches Ansehen hervorragenden, zur zweiten Aufführung neu angekommenen Gästen befand sich der Herzog von Meiningen nebst Gemahlin und der Sängergreis Tichatschek, den seine jüngeren Collegen, wo er sich zeigte, mit freudiger Acclamation begrüssten. Der Zudrang ist derselbe ausserordentliche. Obgleich für die Dauer der Festspiele nicht allein aus benachbarten

grösseren Städten eine ansehnliche Zahl von Lohnfuhrwerken sich eingefunden und aus der Umgegend von Bayreuth Alles, was an Ross und Wagen aufzutreiben war, mobil gemacht ist, muss sich glücklich preisen, wer um die Aufführungszeit auf halbem Wege eines rückkehrenden Gefährtes sich bemächtigen kann. Der machtvolle Eindruck des Werkes ist bei der neuen Vorführung nur erhöht: immer tiefer dringt der staunende Hörer in die unerschöpflichen Geheimnisse des Wunderwerkes. Auch ausserhalb des Theaters zeigt sich, wie tief die empfangenen Eindrücke Sinn und Gemüth aller Theilnehmer beschäftigen. Selbst im freien Spiele des Humors brechen sie als Reminiscenzen durch, wenn im freundlichen Gastzimmer des »Reichsadlers« die erquickende Abendluft durch die weitgeöffneten Fenster strömt und in heiterer Gesellschaft vereinigte Messer und Gabeln am leeren Glase den zögernden Aufwärter mit dem Schmiedemotiv der Nibelungen herbeilocken, oder zahlreiche Pointen der Dichtung als Schlag- und Stichwörter von Mund zu Mund gehen und stets gerüstete Erwiderung finden. — Die Regelmässigkeit der Aufführung erleidet diesmal keinerlei Unterbrechung. In scenischer wie musikalischer Beziehung ist das Gelingen durch noch grössere Unbefangenheit Aller gefördert. An Unger's Stelle ist für die zweite (und dritte) Aufführung des »Rheingold« die Partie des »Froh« einem anderen Sänger bewilligt, die kleine, aber charakteristische Partie des »Donner« singt, schon seit Beginn der diesjährigen Proben, Gura. Die sehr verdienstliche Sängerin der Erda und Waltraute, Frau Jaïde aus Darmstadt ward wegen unvermutheter Erkrankung im »Siegfried« und in der »Götterdämmerung« durch die Damen Kindermann und Marianne Brandt ersetzt. Beide Künstlerinnen übernahmen hiermit ohne weitere Probe bedeutende Aufgaben und führten sie in dankenswerther Weise durch. Das ganze übrige Personale hielt sich wacker. Der völligen selbstlosen Unterordnung unter den gemeinsamen Zweck des vorzuführenden Kunstwerkes gelang mit siegender Gewalt zum zweiten Mal die ungeheure That. Auch am Schlusse der zweiten Aufführung machte sich die allgemeine

Begeisterung in derselben geräuschvollen Weise Luft und wusste sich, Wagner's ausdrücklichem Wunsche entgegen, durch anhaltendes Rufen das persönliche Erscheinen des Meisters zu erzwingen. Sie erwies damit unzweifelhaft, das sie nicht aus lauter fertigen »Wagnerianern« bestand, wie der Zeitungssprachgebrauch die verständnissvolleren Freunde des Meisters leichthin abthut. Es war hier doch vielmehr etwas wie das »Volk« mit seiner stürmenden, unhemmbaren Ungeberdigkeit, die keine Regel noch Observanz kennt, selbst im Bayreuther Theater nicht. Wagner erschien, in den Zügen seines Gesichtes noch die Ergriffenheit des eben Erlebten; dass ihm die Beifallsbezeigung durch Hervorruf stets ein inneres Widerstreben erzeugt, flog vielleicht wie ein leichter Schatten über die majestätische Stirn, als er mit grossem Auge und ernstem Blick die erregte Versammlung überschaute und sich dann mit stummer Dankesgeberde verneigte.*)

Soweit einer Festfeier, wie der von Bayreuth, die Zuhörerschaft Glanz und Würde verleihen kann, sollte dem bevorstehenden dritten und letzten Cyklus noch eine besondere Zierde zu Theil werden durch die Anwesenheit von Wagner's königlichem Gönner, des hochgesinnten Monarchen, in dessen Lande der Meister sein Festspielhaus errichtet und der an der moralischen Urheberschaft desselben einen so herrlichen Antheil hat. Schon während der zweiten Aufführung waren die für die königliche Hofhaltung bestimmten Wagen und Fourgons angekommen und hatten mit Bestimmtheit auf das freudige Ereigniss der Ankunft des geliebten Landesfürsten schliessen lassen; in der Nacht auf den 27. kam in aller Stille der König selbst. Noch ein anderes Moment lässt Darsteller und Hörer bei der dritten Aufführung am belebtesten und frischesten sein: an Stelle der bisherigen tropischen Temperatur hat sich bereits im Verlaufe der

*) »Haschtu stenographirt?« sagte im Getümmel des Herausgehens aus einer Gruppe von Engländern in der ersten Sitzreihe der Eine und: »das hat er recht gemacht!« war die Antwort des Anderen Allerdings weiss der Meister für Reden und Schweigen den rechten Ort besser, als Viele vorgeben!

letzten Tage eine angenehme Kühle eingestellt. Seit vier Uhr Nachmittags strömte am »Rheingold«-Tage der Regen vom wolkenbedeckten Himmel. Dennoch glänzte Bayreuth in schönstem Schmucke und die Strassen waren voll Menschen: der Monarch nahm seinen Weg heute mitten durch die Stadt und die jubelnde Menge begleitete seinen Wagen bis zum Festplatze. Er hatte den Wunsch geäussert, dass alle weiteren Ovationen von Seiten der Stadt Bayreuth unterbleiben möchten. Dies konnte nicht hindern, dass wenigstens den versammelten Festgästen Gelegenheit geboten ward, ihm ihren Dank zu beweisen. Schon war zur Aufführung des »Siegfried« am 29. August der Zuschauerraum verdunkelt und die ersten leisen Töne des Vorspiels hatten begonnen, als sich Banquier Feustel, als Mitglied des Verwaltungsrathes, erhob und durch die rings entstandene Stille rief: »Seiner Majestät dem Könige Ludwig II. von Bayern, dem grossmüthigen Förderer und Beschützer der Kunst, aus vollem Herzen ein donnerndes Hoch!« Von den freudigsten Gefühlen bewegt, fiel die Versammlung begeistert in den Ruf ein und das Orchester stimmte lauten Tusch an. Aus dem Hintergrunde der Fürstenloge erhob sich die hohe Gestalt des jungen Monarchen, und die wieder hervortretende Beleuchtung fiel auf seine edeln, von dunklem Haar umrahmten Gesichtszüge, als er unter erneutem Hochrufen und Tücherschwenken von der Brüstung aus nach allen Seiten mit freundlichem Danke sich neigte. Dann nahm die Vorstellung ihren ungestörten Verlauf. Keinem der Mitwirkenden war nach allen wochenlangen Anstrengungen auch nur die mindeste Spur der Abspannung anzumerken. Dies galt vor Allen von Unger und Betz, und der nie ermüdeten Frau Materna; aber auch Frau Jaïde führte ihre grosse Scene nun wieder mit der ganzen »metaphysischen« Tiefe ihres Organes durch. Auch heute hinterliess das Erwachen Brünnhilden's, dessen Musik wohl nie treffender verglichen worden ist, als mit der Wirkung »des Erglühens schneeiger Alpengipfel«, einen überwältigenden Eindruck. Wie glücklich das Gelingen des Ungeheuren den Meister selbst machte, ward Denen recht

ersichtlich, die an diesem Abende beim Herausströmen aus den grossen Thüren das Glück hatten, ihn im schnellen Vorübereilen zu gewahren, wie er mit freudigem Gesichtsausdrucke auf dem Wege in's Orchester hier einem Freunde auf die Schulter klopfte, dort einem Bekannten die Hand drückte, und ebenso schnell, wie aufgetaucht, den Blicken verschwunden war. — Nach dem Schlusse der »Götterdämmerung« überstiegen die Kundgebungen der Versammelten alles Mass des bisher Gewohnten. Freudige Hochrufe auf König Ludwig mischten sich in das Verlangen nach Wagner, der König selbst erschien an der Brüstung der Loge und applaudirte anhaltend. Richard Wagner trat hinter dem Vorhange hervor. Mit bewegter Stimme sprach er Worte des Abschiedes und des Dankes: Die Bühnenfestspiele seien zu Ende, ob sie wiederkehren würden, wisse er nicht. Er habe das lange vorbereitete Werk ein Festspiel genannt, — mit welchem Rechte, könne er eigentlich nicht sagen, da in den Annalen der Geschichte in diesen Tagen kein Fest verzeichnet war. Es sei entworfen im Vertrauen auf den deutschen Geist und vollendet zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, Sr. Majestät des Königs von Bayern, der ihm nicht allein ein Gönner und Beschützer, sondern ein Mitschöpfer des Werkes gewesen. Oft habe er unter dem Hohn und Spott der Widersacher fast die Hoffnung aufgeben müssen, es ausgeführt zu sehen; nun es zu Ende, und wie der Beifall der Anwesenden zeige, nicht ohne Erfolg, dürfe er es vielleicht doch ein Fest nennen. Er hoffe nun, nicht wieder des Hochmuthes geziehen zu werden, wenn er sage, mit den Festspielen sei ein Schritt zur Selbstständigkeit der deutschen Kunst geschehen. Ob ein solcher Schritt geschehen, werde die Zukunft lehren. Selbst wenn die Aufführungen aber auch nur als ein Versuch zu betrachten seien, so würde dieser doch vielleicht nicht ganz nutzlos für die deutsche Kunst gewesen sein. Der Erfolg dieses Versuches falle aber zum grossen Theil als Verdienst den mitwirkenden Künstlern zu —: »ich wünsche, dass sie sich mir zeigen!« Der Vorhang öffnete sich: in weitem Halbkreise standen die vereinigten Künstler der Scene und des

Orchesters, in ihrer Mitte Hans Richter, da, um des Meisters Abschiedsworte entgegenzunehmen. Zum letzten Mal wiederholte ihnen dieser den Dank für die Arbeit langer Tage, durchwachter Nächte, den Dank, dass sie ihm so treu geholfen, das Werk zu Ende zu führen: »Und nun, da wir scheiden müssen, ein herzliches Lebewohl!« Was in den Gemüthern der Zuschauer während dieser bedeutsamen Scene vorging, entzieht sich der Schilderung durch Worte. Die ungeheure Erhebung des Augenblickes vereinigte sich mit dem beengenden Gefühle des Scheidens von dem grössten Erlebnisse, dem Bewusstsein, die Festtage seien nun wirklich zu Ende. Noch einmal loderten die Flammen der Begeisterung hoch auf und in tiefster Ergriffenheit verliess man das Haus. Wann würde man es wieder betreten?

Der König, bis zum letzten Augenblicke Zeuge des grossen Vorganges, fuhr sofort nach Schloss Eremitage zurück und von da nach kurzer Erholung zur Rollwenzelei. Die Bürgerschaft hatte es sich nicht versagen können, dem geliebten Herrscher zum Abschiede eine Ovation zu bringen: die Allee von der Eremitage zum Rollwenzelhause war mit farbigen Lampions beleuchtet, von da bis zur Bahn waren in Doppelreihen Fackel- und Lampionträger, aus dem Veteranen- und Kriegerverein, der Feuerwehr, aus allen Ständen und Berufsklassen aufgestellt. Richard Wagner und der Bürgermeister der Stadt mit den Mitgliedern der städtischen Collegien gaben dem Monarchen das Geleite. Am Fenster des Waggons stehend, lauschte er den letzten Worten des Künstlers, mit denen dieser in tiefster Rührung nächst dem huldreichen Schutze des Monarchen noch einmal auch der Bayreuther Bürgerschaft seinen Dank abstattete und mit einem von donnerndem Widerhall der Menge begleiteten Hochruf auf den König schloss.

Mit reissender Schnelle lichteten die nächsten Tage die Reihen der Festtheilnehmer und der Künstler. Bei der Verabschiedung von den ihm herzlich ergebenen Musikern des Orchesters sagte Hans Richter: »Wer's ehrlich meint, kommt das nächste Jahr wieder!« Ein begeistertes »Ja!« war die Antwort.

X.

Wahnfried.

Das Haus und seine Bewohner.

Wer den sogenannten »Rennweg« in der Richtung zur Eremitage verfolgt, dem lichtet sich bald auf beiten Seiten die geschlossene Häuserreihe und wird von freundlichen Gärten durchbrochen. Durch einen eisernen Gitterzaun gewahrt er ein zweistöckiges Gebäude, tiefer einspringend als die umgebenden Häuser: ein breiter Kiesweg führt zwischen jungen Bäumen darauf zu, dicht davor fällt inmitten eines Blumenbosquets die Broncebüste des Königs von Bayern ins Auge. Ernst und einfach ist seine Bauart, von dem überladenen Platze moderner Villen sich fast fremdartig unterscheidend. Der Vorbau inmitten der Façade zeigt eine hohe Thür, die zurücktretenden Theile derselben nach beiden Seiten hin ein einziges Fenster. Statt alles architektonischen Putzes — über der Eingangsthür, weithin erkenntlich, eine allegorische Zeichnung, braun in braun, mit überlebensgrossen Figuren. In weitem Mantel, den breitkrämpigen Hut tief über das fehlende eine Auge herabgezogen, die Gestalt Wotan's als »Wanderer«, dem seine beiden Raben geheimnissvolle Mär künden. Er erscheint als die Verkörperung des deutschen Mythus. Zur Rechten und Linken weibliche Gestalten, hier am Altar die Tragödie, dort die Musik, an der Hand den

Knaben Siegfried mit Horn und Schwert, das junge »Kunstwerk der Zukunft,« führend. Die vier Gestalten tragen die Gesichtszüge dem Künstler im Leben theurer Personen: der Mythus die des verstorbenen Schnorr, die Tragödie die Züge der Schröder-Devrient, die Musik das edle und freie Profil Cosima Wagner's. Aber auch das Kinderantlitz des »Kunstwerkes der Zukunft« hat ein blühend lebendiges Original in dem kleinen Siegfried Wagner, dem einzigen Sprössling des Meisters. Unter dem Gemälde ist auf bräunlich-rother Marmortafel mit einfachen goldenen Buchstaben der Name des Hauses: »Wahnfried« eingegraben, die sich durch zwei gleiche Tafeln auf den zurücktretenden Theilen der Front zu der bekannten Inschrift ergänzt: »Hier wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir genannt.«

Das Innere des Hauses umfasst im Parterre nur wenige Räume. Wem sich die Thür des Hauses öffnet, der tritt aus dem Vestibüle zunächst in eine kühle Halle, welche die Höhe des ganzen Hauses hat und ihr Licht von oben her empfängt. Aus ihr führen nach drei Richtungen hin Flügelthüren geradeaus in einen geräumigen Saal, links in ein anmuthiges Empfangszimmer für Fremde, rechts in's gastliche Speisegemach. Schwarze und weisse Steinfliessen bilden den Fussboden der Halle. Zu beiden Seiten der mittleren Thür auf dunkeln Marmorsockeln die Büste des Meisters (von Kietz in Dresden) und seines königlichen Beschützers, ringsum die Statuetten der Heldengestalten aus Wagner's Werken von Zumbusch. Ueber einem Fries von Aquarellen, welche Scenen aus dem »Ring des Nibelungen« darstellen, einem Geschenk des Königs von Bayern (die Originale in Fresco schmücken den die königliche Gemächer mit dem alten Königsschlosse verbindenden sog. Theatinergang der kgl. Residenz in München), läuft eine Gallerie, die zu den Wohn- und Schlafräumen des oberen Stockes führt. Es begegnet wohl, dass der unten Harrende es über sich hinhuschen hört und aufschauend ein lockiges Kindergesicht zwischen den Pfeilern der Gallerie herablauschen und schnell wieder verschwinden sieht.

Hell und freundlich ist der Saal, in den man aus der dämmernden Halle tritt. Er erhält sein Licht durch einen dem Eingange gegenüberliegenden, halbrunden Fenstervorbau, dessen Decke den Wohnräumen im obern Stock als Balcon dient. Durch die hohen Fenster fällt der Blick in die Gartenanlagen hinter dem Hause, die mit der Rückseite an den kgl. Hofgarten grenzen. Für die Einrichtung des Raumes, die bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen den Eindruck des künstlerisch Einheitlichen macht, ist das einzige herrschende Gesetz eine freie und behagenerweckende Ungezwungenheit. Da ist fast kein Stück dem andern gleich und doch bildet Alles ein harmonisches, den Geist des Heiteren und Grossen athmendes Ganze. Mit einander wechseln so manche dem Künstler im Laufe der Jahre aus allen Ländern und Zonen zu Theil gewordenen Zeichen der Verehrung und Liebe. Auf jener Couchette ruht das Haupt eines Eisbären mit grimmigem Gebiss, dessen kolossales schneeweisses Fell sich weit über den Teppich ausbreitet, dort wenden seltene und prachtvolle Pflanzen ihre breiten Blätter der sonnigen Mitte des Zimmers zu; die zurückgeschlagene Decke jenes Tisches lässt unter der Glasplatte desselben gar eine Sammlung seltener Schmetterlinge gewahren. Mehr als Alles aber fesseln die reichen Schätze der Kunst und Literatur rings an den zum grössten Theil von geschmackvollen Schränken bedeckten Wänden des Saales. Der imponirenden Mannigfaltigkeit des Wissensstoffes entsprechend, den der eine hier waltende Genius umfasst, der ungeheuren Beweglichkeit seines Geistes, der durchdringenden Schärfe seines klaren Auges gemäss, die auf den ersten Blick das Kostbare zu finden und es vom Werthlosen zu scheiden weiss, ist hier der Inbegriff menschlicher Weisheit aller Jahrtausende geborgen: neben der Fülle zeugt die Auswahl von Grösse und Vielseitigkeit. Von den alten Indern werden wir durch eine kostbare Sammlung der Griechen und Römer zu den grossen Italienern der Renaissance, dem spanischen und englischen Theater geleitet; eine umfassendere Collection der altfranzösischen, insonderheit aber der alt- und mittelhochdeutschen Literatur giebt es überhaupt selten. Dazu

alle Hülfsmittel philologischer Erudition, auf dem Gebiete deutscher Sprach- und Alterthumsforschung sind vorzüglich die Arbeiten Jakob Grimm's vertreten. Daran schliesst sich eine reiche historische und philosophische Literatur; die Werke grosser Denker aller Zeiten, von den alten Veden bis auf Plato, von Paracelsus und Jakob Böhme auf Spinoza, Kant und Schopenhauer. Die Vollzähligkeit der Tonschöpfungen aller Zeiten in kostbaren Partituren bedarf nicht erst der Hervorhebung. Ueber der längs den Wänden sich hinziehenden Bibliothek fallen werthvolle Oelgemälde in's Auge: über der Eingangsthür ein herrlicher Beethovenkopf, auf beiden Seiten desselben Portraits von Schiller und Goethe. Das Bildniss des Königs von Bayern auf der einen Seitenwand umgeben zur Rechten und Linken ein männliches und ein weibliches Portrait; das Letztere zeigt eine anmuthige Erscheinung von feinem und geistigem Ausdruck, nach Kleidung und Haarputz aus dem Beginn des Jahrhunderts: es ist die Mutter Richard Wagner's; das andere Bild mit nicht minder fesselnden Zügen stellt seinen Stiefvater, Ludwig Geyer, dar. Leider fehlt ein Bild von dem Vater des Meisters; einen Ersatz dafür bietet nur der interessante Kopf Onkel Adolph Wagner's.*) Auf der gegenüberliegenden Seitenwand drei charaktervolle Meisterwerke Franz Lenbach's: das Portrait von Frau Cosima Wagner inmitten der durch photographische Vervielfältigung bekannten Bildnisse Richard Wagner's und ihres Vaters Franz Liszt. Zu den anderweitigen Kunstschätzen dieses Raumes gehören, zahlreicher Sammlungen von Stahlstichen und Photographien zu geschweigen, die Todtenmaske Beethovens, sowie an erhabener Stelle einander gegenüber zwei Büsten von völlig antikem Ernst: sie tragen die Züge der Schröder-Devrient und des künstlerischen Freundes, dessen wunderbare Erscheinung mit ihrem Glanze meteorgleich in das Leben des Meisters getreten, um sofort wieder in unerreichbare Fernen zu verschwinden: des

*) Siehe das Geschlechtsregister des Wagner'schen Hauses im Anhang.

unvergesslichen Schnorr von Carolsfeld. Ueber dem prachtvollen Flügel leuchtet dem Beschauer die hohe Denkerstirne Arthur Schopenhauer's entgegen.

In diesem Saale haben während der Festspiele die Empfangsabende stattgefunden, an denen das gastliche Haus des Meisters nach alter, in Paris begonnener, in München fortgesetzter Sitte seine Freunde wöchentlich einmal um ihn versammelte. Ein Ausfall derselben kommt unter keinen Umständen vor. Oft sind es an und über hundert Personen, die hier in den buntesten Gruppen die Auslese des Geistes und der Geburt repräsentiren: Musiker und Sänger, Schriftsteller und Künstler jeder Art, Grafen und Fürsten, Minister nnd hohe Würdenträger, Freunde und Anhänger des Dichtercomponisten aus allen Ländern; der Glanz schöner Augen und kostbarer Toiletten vervollständigt die Mannigfaltigkeit und reiche Abwechselung des Bildes, das unter dem Tageshelle verbreitenden, tief herabhängenden traubenförmigen Kronleuchter in steter Veränderung und Bewegung begriffen ist. Wo der Meister sichtbar wird, dahin richten sich voll Ehrfurcht und Spannung Aller Blicke. In jedem Moment ist er der Mittelpunkt eines anderen Kreises. Bewundernswerth ist die unerschöpfliche Productivität, die Lebendigkeit und heitere Liebenswürdigkeit in seiner Unterhaltung, die Gabe der ebenso geistreichen und witzigen, wie prägnanten und anschaulichen Darstellung. Jederzeit steht ihm das treffendste Wort, das schlagendste Bild oder Gleichniss zu Gebote; wo das Wort aufhört, hilft die Geberde oder ein ausdruckvolles Mienenspiel nach. Nie wird uns jene Etymologie des Wortes »Geist« in »Oper und Drama«, — als sei dieser das von uns sich Ausgiessende, wie der Duft das von der Blume sich Ausbreitende, Ausgiessende — sinnfälliger, als wenn wir den grossen Künstler inmitten eines Kreises von Freunden erblicken. Dass er hierbei nicht selten ganz allein die Kosten der Unterhaltung trägt, kann nicht Wunder nehmen. So wirkt das geistige Uebergewicht einer gewaltigen Persönlichkeit. Wie Wagner selbst zu den mittheilungsfreudigsten und mittheilungsbedürftigsten Menschen

gehört, so wird man ihm gegenüber von seinem jedesmaligen Gedankengange so gänzlich gefesselt, dass Niemand Neigung verspürt, denselben zu unterbrechen. Es ist derselbe Mann, der schon in seiner Dresdener Lebensepoche als der »ewig aufgeregte Richard Wagner mit seiner sprühenden Begeisterung und hinreissenden Anmuth« bezeichnet, oder von dessen Pariser Mittwochsabenden berichtet wird, er habe an ihnen »die Gesellschaft so völlig beherrscht, dass man eigentlich nur ihn sah und hörte und die Andern völlig darüber vergass.*) Hierdurch bestätigt sich der Eindruck, den Jeder von ihm empfängt, der ihn auch in früheren Jahren nicht gekannt: diese ausgeprägte Erscheinung hat sich im Laufe eines stürmischen und ereignissvollen Lebens in keinem wesentlichen Zuge verändert. Nehmt diesem Antlitz die tiefen Furchen, welche schwere und leidenvolle Kämpfe in dasselbe gezogen, und ihr dürft es wagen, aus diesem energischen Kinn, dieser furchtlosen und offenen Stirn den jungen Dichter des »Liebesverbotes« und des »Rienzi« herauszulesen, der einst seine kühne Fahrt zur Eroberung von Paris antrat und dem es statt dessen gelang, sich selbst zu finden und das ihm von seinem Genius gesetzte höchste aller künstlerischen Ziele zu erringen. »Placez-la devant le mur des Alpes,« schildert heute ein geistvoller Franzose diese gewaltige Erscheinung, »elle aura l'air de dire en la mesurant du regard: J'y monterai. La tête de Goethe semble penser dans son calme olympien: Je voudrais m'asseoir au sommet du monde et le contempler en paix. Celle-ci semble dire: Je voudrais le bouleverser et le rebâtir de fond en comble.«

Muth und Wahrhaftigkeit, das sind die beiden Leitsterne, deren strahlendes Licht dem grossen Neuschöpfer des Dramas auch über die düstersten Lebenswendungen hinweggeholfen. Eigenschaften dieser erlauchtesten Art stehen aber nie allein da, sondern sind nur die Blüthe eines tiefen und

*) Vgl. Pecht's Essay über Gottfried Semper und die liebenswürdigen »Memoiren einer Idealistin«, welche uns leider zu spät bekannt wurden, um ihre interessanten Mittheilungen für unser viertes Buch benutzen zu können.

grossen Gemüthes. Dieses tiefe, grosse und reine Gemüth hat zu allen Zeiten vermocht, was immer dem Kreise von Wagner's persönlichem Wirken und Walten nahe trat, mit unzerreissbaren Banden an ihn zu fesseln. Auf Tausende wirkt der magnetische Zauber seines Genies; geringer ist die Zahl derer, denen ein Blick in das Herz vergönnt war, das zu diesem ungeheuren Geiste als der Boden gehört, aus welchem er seine Kraft zieht. Aber Diese leben in allen Gegenden der Welt, in die den vielverschlagenen Künstler die unsichere Woge eines Flüchtlingsdaseins getragen, und wahren den köstlichen Funken, der ihnen zu Theil ward, bis es gestattet sein wird, aus tausend einzelnen Zügen ein Bild auch von dem menschlichen Wesen dieses Mannes zu entwerfen, das mit seiner erquickenden Sonnenklarheit auch im tiefsten nächtigen Dunkel einer oft armseligen und thörichten Umgebung durch Herzensgüte, Grösse und vornehmen Adel der Gesinnung so manches gegenwärtige Idol verdunkeln wird. Wenn Reizbarkeit und Heftigkeit in Wagner zum Durchbruch kommen, so ist dies eben auf dem Gebiete, wo die höchste Langmuth und Geduld gegenüber unserer Theaterbüreaukratie und unserem Komödiantenwesen, will sie ihre heiligsten Ziele nicht völlig aufgeben, sich mit der Rüstung schroffer Rücksichtslosigkeit waffnen muss. Sehr anders steht es, wo Wagner der Herr des Bodens ist, wo ihm Künstler gegenüberstehen, die voll Theilnahme und Hingebung seinen Absichten folgen; man höre, was diese über seine Geduld und Sanftmuth, seinen unversieglichen Humor, seine freundliche Nachsicht mit ihren Schwächen erzählen. Noch jüngst wurde ausgesprochen, Wagner zeige im Verkehr mit seinen Künstlern »ein reines Kinderherz«. So ist es: in diesem ausserordentlichen Manne verbindet sich mit der entschlossensten Thatkraft, dem unbeugsamsten und stärksten Willen eine Weichheit des Gemüthes, wie sie nur selten sich findet. Wie ihn nichts mehr erfreut, als beglücken zu können — und wer vermag dies leichter, als er? — so fällt ihm nichts schwerer, als leiden zu sehen, eine Empfindung, die sich bei ihm bis auf Thiere hinab erstreckt. Der Mann, dem Kaiser und Könige

nicht zu imponiren vermögen, er zeigt ein aufmerksames Ohr und ein warmes Herz für ein Kind. Man darf sein kolossales Gedächtniss bewundern, mit dem er sich auf Personen, die er vor Jahren gesehen, ja auf alle Umstände der Begegnung besinnt, deren diese selbst sich kaum erinnern. Man darf ihn desshalb mit berühmten Feldherren und Herrschern vergleichen, die nach langer Zeit jeden gemeinen Soldaten, der unter ihren Fahnen gefochten, bei Namen zu nennen wussten. Man soll sich aber fragen, ob eine solche Erscheinung denkbar sei ohne die Voraussetzung einer warmen und innigen Theilnahme für das menschliche Geschick aller Derer, die ihm mit Liebe entgegenkamen? So ist denn auch eine seltene Dankbarkeit (wenn dieses Wort auf Diejenigen angewandt werden kann, dem Alle verschuldet sind) für empfangene Beweise der Freundschaft einer der schönen Charakterzüge des Meisters. Seine Anhänglichkeit »an alte Freunde« ist beispiellos, sobald man erwägt, welche unabsehbare Zahl von Personen ihm in seinem wechselvollen Dasein nahe getreten sind. — Im Leben selbst tritt an Wagner vor Allem Schlichtheit und Natürlichkeit hervor, die sich mit einer unvergleichlichen Neigung zu schalkhafter Ironie verbindet. Durch Scherz und Ernst aber leuchtet seine Liebe zu deutschem Volk und Wesen hervor, gleichviel ob die ausländischen Fetzen, mit denen man auch das Deutscheste behängt, den Stachel seiner humoristischen Satire herausfordern, ob ihn der fremdländische Accent belustigt, mit dem man in Deutschland von der Walküre, von Brünnhilde, Sieglinde spricht, als handle es sich um Tancred und Clorinde, oder ob in bittern und furchtbaren Augenblicken sich seiner die Verzweiflung an den Deutschen bemächtigt. Wohl entringen sich dann einem tiefen inneren Schmerze auch Worte von erschütternder Resignation, wie jenes kürzlich (durch Martin Plüddemann) mitgetheilte: »Es giebt keine Deutschen, wenigstens sind sie keine Nation mehr; wer dies dennoch meint und sich auf ihren Nationalstolz verlässt, wird zum Narren.« Was Anderes aber spricht aus diesen Beängstigungen, als die angstvollste Sorge und die rührendste Liebe?

In seiner Gesundheit ist Wagner grösstentheils leidend. Nie ist dies anders gewesen, denn er hat sich nie geschont. Die hohe Aufgabe seiner Erhaltung und Pflege aber ruht nun in den Händen einer hochgesinnten Frau, die einzig dieser Pflicht gewachsen ist. Wie sie, deren feine Züge die in's Weibliche übertragenen ihres grossen Vaters Franz Liszt sind, dem Meister schon früh eine treue und verständnissvolle Freundin gewesen, wie sie nun, obgleich unter schweren Lebenskämpfen früh ergraut, dennoch mit jugendlicher Anmuth und Frische an seiner Seite waltet, weiss sie ihm auch mit Umsicht und Energie die Last seiner ausgebreiteten persönlichen und Geschäfts-Beziehungen zu erleichtern. In dieser Hinsicht entfaltet sie eine unglaubliche Thätigkeit. Von den ganzen Stössen an Briefschaften aus aller Welt, die täglich im Hause des Meisters einlaufen, von denen jedes einzelne Stück gelesen, abgefertigt, beantwortet werden muss, fällt ein grosser Theil ihrer unermüdlichen Feder zu. *)

Diese hohe Frau hat dem grossen Künstler auch den einzigen leiblichen Sprossen geschenkt, den kleinen Siegfried Wagner. — Jüngst war in den Zeitungen viel von einem «Siegfried-Idyll« die Rede, das man vielfach für eine ergänzende Episode zum »Siegfried« des »Nibelungenringes« gehalten. Ueber die Bedeutung und Entstehung des Tonstückes gab Richard Pohl willkommenen Aufschluss. Es stammt noch aus der Luzerner Zeit, kurz nach der Geburt des Knaben und schildert »das sonnig-heitere Leben des

*) Eine wunderliche Species darunter bilden die zahlreichen Bitten um Autographe, meistens aus England, die mit der üblichen Floskel beginnen: »Sie müssen wissen, dass ich eine ganz vorzügliche Sammlung von Autographen berühmter Componisten besitze u. s. w.« Diese kann allerdings Frau Cosima Wagner unmöglich beantworten, aber die natürliche Gutmüthigkeit des Meisters lässt sie selten unberücksichtigt. Die aus Amerika einlaufenden Schreiben enthalten in der Regel eine kleine Münze zur Frankirung der Antwort, von denen der kleine Siegfried einmal eine aufgesammelte Anzahl beim Banquier umgetauscht und sich dafür ein Horn gekauft haben soll! So wird uns berichtet.

kleinen Siegfried in den idyllischen Tagen des Triebschener Stilllebens. Mit der wunderbaren Prägnanz, mit welcher der Meister sofort die von ihm intentionirte Stimmung hervorzuzaubern weiss, versetzt er uns hier auf die, von den smaragdgrünen Fluthen des Vierwaldstättersees umspülte Halbinsel, auf welcher die epheuumrankte Villa Triebschen zwischen dichten Baumwipfeln hinüberblickt nach dem malerischen Luzern, nach dem stolzen Pilatus, dem Rigi und dem Bürgerstock. Die Sonnenstrahlen blitzen auf den Wellen des lächelnden Sees, und mit der süssen Ruhe in der herrlichen Natur harmonirt das heitere Lächeln des spielenden, glücklichen Kindes, dem sein grosser Vater das erste Wiegenliegt singt«. *)

So ist Richard Wagner als Künstler und Mensch. Unerschöpflich in seiner schaffenden Thätigkeit, trotz aller Hindernisse rastlos in der Verwirklichung seiner grossen Ziele. Sein grosses Vorbild lehre seine Freunde, seine Künstler und sein Volk, mit Hoffnung und Festigkeit an dieselben zu glauben.

Und dafür zu handeln!

Bereits ist die sittliche Einwirkung Richard Wagner's auf sein Volk eine ungemeine, nie zuvor erlebte. Der engherzigen, negativen, spiessbürgerlichen Philistermoral gegenüber, deren Auszug in den Worten enthalten ist:

---

*) Mit der ersten Aufführung wurde Frau Wagner an ihrem letzten in Luzern verlebten Geburtstage vollkommen überrascht: »Richard Wagner hatte Musiker von Zürich dazu eingeladen; das kleine Orchester, durch einige Luzerner Kräfte unterstützt, wurde in aller Stille von Hans Richter in Luzern eingeübt — Richter übernahm bei der, vom Meister selbst dirigirten, Aufführung die Trompetenstimme — und am Morgen des Geburtstages stellte sich das Orchester auf der Treppe der Triebschener Villa, wie zu einem Morgenständchen, auf. Die Kinder Richard Wagner's nannten daher dieses reizende Idyll, in ihrer naivprägnanten Ausdrucksweise, die »Treppenmusik«, ein Beiname, mit welchem — analog der Wasser- und Feuermusik von Händel — diese Composition wohl auch jetzt noch im engeren Kreise scherzhaft bezeichnet wird.«

»Niemandem etwas zu Leide thun«, hat er durch Beharrlichkeit und Zuversicht das Vorbild gegeben, das uns anweist: Selbst das Grosse zu wollen. Den Funken der Begeisterung für ein herrliches künstlerisches Ziel hat er in Tausende von Herzen gepflanzt, täglich wächst unscheinbar, aber gewiss die Saat für eine grosse künstlerische Zukunft.

XI.

Schluss.

In kurzem Ueberblick verfolgen wir die letzten Lebensschicksale des Künstlers seit der Erreichung des grossen Zieles, das doch selber nur wieder ein Anfang ist. Während eines, Ende September 1876 unternommenen, dreimonatlichen Erholungsaufenthaltes in Italien, den er diesmal — zum ersten Mal — bis Rom und Neapel ausdehnte, empfing er daselbst die lebhaftesten Huldigungen. Die dreihundert Jahre alte Academia di Santa Cecilia in Rom überreichte ihm das Diplom eines ihrer »berühmten Genossen«, der »internationale Künstlerverein« in Rom ernannte ihn zu seinem Ehren-Mitglied. *) Anderorts benutzte man seine Anwesenheit, um ihm zu Ehren Banketts und Feste zu veranstalten. Schon vor Weihnachten kehrte er in das kleine Bayreuth zurück, um sich, wie die Zeitungen meldeten, der letzten Ueberarbeitung der fast ganz vollendeten »Parzival«-Partitur zu widmen. Vom 1. Januar 1877 ist die Aufforderung zur Bildung eines »Patronatvereins zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth« datirt. Während von vielen Seiten für das Jahr 1877 eine nochmalige

*) Die gleiche Aufmerksamkeit wurde Richard Wagner soeben von Seiten des Londoner »Athenäum« und des dortigen deutschen »Vereines für Wissenschaft und Kunst« zu Theil.

Aufführung des Nibelungenwerkes gegen ein bestimmtes Eintrittsgeld (sogar über die Höhe desselben cursirten sehr bestimmte Angaben), also für das »Opernpublicum« im Allgemeinen, erwartet wurde, bewies das genannte Document vielmehr, der Meister verharre fester als je bei der ursprünglichen Tendenz, wonach die Bayreuther Aufführungen nur den wirklich für die Sache interessirten Freunden derselben geboten werden sollten. Als neue Aufgabe ward dem Patronatsverein bezeichnet, sich mit dem Gesuche um eine reichliche Unterstützung der jährlichen Bühnenfestspiele an den deutschen Reichstag zu wenden und hierdurch die Idee einer Naturalisirung des grossen Unternehmens zu ermöglichen.

Im März war der Meister mit seiner Gemahlin auf kurze Zeit Gast des Herzogs von Meiningen. Unmittelbar nach seiner Rückkehr ging die briefliche Annahme der von August Wilhelmj an ihn gerichteten Aufforderung ab, in London einen Cyclus grosser Concerte zu dirigiren, in denen Fragmente des Nibelungenwerkes durch auserlesene Instrumentalkräfte und Sänger ausgeführt werden sollten. Neben den idealen Gründen der durch das Londoner »Festival« zu gebenden Anregung für sein Werk bewog Richard Wagner zu dieser Zusage auch die so erwünschte Deckung des von den Bühnenfestspielen übrig gebliebenen Kassendeficits. Auch zu dieser muss also wieder das Ausland beitragen. Deutschland frage sich, ob dies für die Heimath des Künstlers ruhmvoll ist? Von sämmtlichen deutschen Hoftheatern hat nur das Münchener für den genannten materiellen Zweck durch eine Aufführung zu Gunsten desselben einen Beitrag geliefert. Wo bleiben die übrigen Hoftheater? Wo alle anderweitigen Mittel, die der Nation zu Gebote stehen, um sich durch eine kräftige Unterstützung ihres grössten künstlerischen Unternehmens würdig zu erweisen?

Inzwischen hat Richard Wagner dreien deutschen Directionen: Wien, Leipzig und München, das Aufführungsrecht des gesammten Nibelungenwerkes ertheilt und ebendieselben verpflichtet, für die künftigen Bühnenfestspiele nach einer zu

treffenden Auswahl ihm (oder seinen Nachfolgern) mit besonderer Berücksichtigung des Zweckes ihre Kräfte zur Verfügung zu stellen. Wenn Norddeutschland in Leipzig, Süddeutschland in München, Oesterreich in Wien seine producirenden und recipirenden Kräfte zu üben Gelegenheit findet, wird die Bahn für die Fortführung der Bayreuther Festspiele geebnet, diesen Letzteren selbst aber bleibt durch ihren bevorzugten künstlerischen Charakter als wirkliche Musterleistungen, sowie durch die Zusammensetzung ihres Publikums das unterscheidende Merkmal gewahrt.

Bereits hat es Wien zu einer Aufführung der »Walküre« gebracht, *) die übrigen Stücke sollen folgen. Man darf hoffen, dass die so vielfach gerühmte Wiener Aufführung dann auch den Mittelpunkt des Werkes nicht mehr als eine »Länge« betrachte. Bleibt in der Partie des Wotan ein so wesentlicher Ausschnitt, wie jetzt, so richtet sich allem gewonnenen rauschenden Beifall gegenüber die Gefahr in ihrer vollen Höhe auf, auch das Nibelungenwerk dürfte der gleichen verhängnissvollen Behandlung nicht entgehen, durch welche die früheren Werke des Künstlers zum Unheil der deutschen theatralischen Kunst in »Opern« verwandelt wurden. Wenn nun auch der »Ring des Nibelungen« zum »Operncyclus« würde? Eben diese Erwägung führt uns zu unserer Schlussbetrachtung, für die wir etwas weiter ausholen dürfen. Es sei gestattet, hierfür die deutsche »musikalische Kritik« zum Ausgangspunkte zu machen, die ja auch nach den Bühnenfestspielen nicht geschwiegen hat.

Dass der Meister selbst diesem unberufenen Forum keinen Nutzen zuschreibt, ja dasselbe nicht einmal zu den nothwendigen Uebeln rechnet, ist bekannt. Aus seinen in Betreff dieses Forums gemachten Erfahrungen, die wir im Verlauf unserer Darstellung genügend berücksichtigt, erklärt

*) Auch New-York hat eine Aufführung dieses Werkes erlebt. Des Weiteren ist seit den Bühnenfestspielen der »Tristan« in Berlin wieder aufgenommen; der »Tannhäuser« in Moskau, der »Lohengrin« in St. Franzisco eingerückt.

sich diese Werthschätzung, auch wenn sich dasselbe nachträglich in das Gewand der Unschuld hüllt und alle andauernden Angriffe und Schädigungen der edelsten künstlerischen Tendenz für »leichte Papierkugeln« erklärt. Dennoch blieb auch nach den Bühnenfestspielen diese »Kritik« nicht aus; im Gegentheil, sie erschien diesmal ausser den gewohnten Feuilletons in Gestalt ganzer Broschürenschwärme. Soweit sich dieselbe nun nicht, wie eine gewisse deutsch-österreichische Garde, mit Haut und Haar ihrer kritischen Eigenliebe und Eitelkeit verkauft hat, so dass auch ihre widerwillige und erzwungene »Bewunderung« unerträglich zu hören ist, hat sie sich freilich in der Mehrzahl dem Erfolge zugewendet. Einer, der ehemals selbst die Grundsteinlegung des Bayreuther Hauses als eine »Gründung« geschmäht, wusste sehr wohl, weswegen er nun in die Worte ausbrach: »Wer solche Bahnen zu brechen vermag, ist ein Genie, ein Prophet und in Deutschland ein Märtyrer dazu!« — Möge diesen Auslassungen ihre ephemere Existenz als ebensoviel bedrucktes Broschüren- und Zeitungspapier gegönnt bleiben.

Aber etwas Anderes berührt an diesen »kritischen« Stimmen nach Ablauf der Bühnenfestspiele in der befremdlichsten Weise. Theils verschämt und mit dem nöthigen Lobe gemischt, theils mit cynischer Leichtfertigkeit sind von dieser Seite her an der ungeheuren That, die der Meister als einen »Versuch« bezeichnet, alle etwaigen kleinen Mängel der Darsteller, alle scenischen und decorativen Unzulänglichkeiten, soweit sie einem ungeübten Ohr und Auge zugänglich waren, auf das Peinlichste aufgezählt und anatomisch zerlegt worden. Das macht den Eindruck, als wollte Jemand von einer wohlerhaltenen Statue des Alterthums, statt sich an ihrer Schönheit zu erfreuen, denjenigen Theilen derselben seine vorzügliche Aufmerksamkeit widmen, wo der kostbare Stein durch den Einfluss der allzerstörenden Zeit gelitten. Dieser Kritik mag gesagt sein, dass ein Verfahren dieser Art ihr am wenigsten ziemt, die sich mit den bestehenden Theaterzuständen so gerne für solidarisch erklärt.

Wer hätte ein Recht, mehr Ausstellungen an der

Wiedergabe des Werkes zu machen, als sein erhabener Schöpfer, unter dessen und seiner Genossen »grenzenlosen« Bemühungen die Vorführung so herrlich geglückt ist? Er hat keine dieser Ausstellungen gemacht, er ist vielmehr bei jeder Gelegenheit von Dank gegen seine Künstler übergeflossen. Wer hat Alles, was noch mangelte, grossmüthiger in Schweigen verschlossen? Seine starke Hand hat die edeln Kräfte, die sich ihm boten, wie aus dem Wuste der Zerstörung zu sich emporgezogen und hoch über den schlechten Gewohnheiten unserer Theater gehalten. Und doch konnte nicht herzlicher bekannt werden, wieviel er den eigenen Anstrengungen der Trefflichen dankt, die als Sänger, Darsteller, Musiker, scenische Gehülfen u. s. w. willig und aufopfernd an seiner Seite standen.

Nicht also gegen die etwaigen Gebrechen der Bayreuther Aufführung, sondern gegen die kümmerlichen und trägen Bühnenzustände, unter denen sich dieselbe aus dem Schutte emporringen musste, richte sich eine Kritik, die es ehrlich meint mit dem ausserordentlichsten künstlerischen Ziele, das je einer Nation gestellt wurde. Warum stehen unsere Theater soweit hinter den Anforderungen zurück, die das Nibelungenwerk an sie stellt, da schon seit Jahrzehnten die Wagner'schen Werke sich auf allen Repertoiren befinden? Warum ist in der langen Zeit, während welcher die ungünstigsten Umstände seine Vollendung und Aufführung hinderten, nicht mehr für seine Vorbereitung geleistet worden? Warum musste der Meister sein Werk fast ganz aus dem Nichts schaffen, einzig unterstützt durch die hingebungsvolle Theilnahme seiner Künstler? Sollten sich auch diese Fragen in dem Sinne versöhnlich beantworten lassen, dass drei Jahrzehnte für die Vorbereitung einer gänzlich neuen Kunst immer noch eine geringe Zeit seien, so dürfen wir uns jedenfalls das Eine nicht verschweigen: was die heutige Bühne Richard Wagner zur Ausführung seines Werkes darbieten konnte, ist so gering, dass künftige Zeiten die Kühnheit nicht werden begreifen können, mit welcher er sich dennoch an die Aufgabe gemacht hat.

Wir haben noch keineswegs die dramatischen Sänger, wie sie Wagner für seine Zwecke bedarf. Man hat Wagner's Werke gewaltsam zu »Opern« herabgedrückt, was sie nicht sind, — und siehe da! unsere Sänger sind »Opernsänger« geblieben, wie sie es vor Wagner waren. Was unter diesen Einflüssen sich doch noch an brauchbarem Material gefunden, liess sich nirgend glänzender erkennen, als in Bayreuth. Wir haben einzelne darstellende Genies: wer wollte dies dem Siegmund Niemann's, dem Mime Schlosser's gegenüber leugnen? Wir finden ein staunenswerthes Mass geistiger Fähigkeit, welche bis in das kleinste Detail einer ungeheuren Aufgabe dringt, bei einem dem wesentlichen Kerne der Rolle doch vielleicht fremden Naturell: wer hätte dies nicht an der wunderbaren Leistung Betz' als Wotan erkannt? Wir haben einen wahrhaft glühenden Eifer, der alle Schwierigkeiten überwindet und den Hörer hinreisst, weil er selbst hingerissen ist: wem wäre diese Empfindung bei der grossartigen Leistung der Frau Materna fremd geblieben? Wir haben Talente von einer Bildsamkeit, dass sie an der Hand des Meisters fast spielend im Zeitraum weniger Monate das Höchste erreichen: wer sollte dies nicht von Unger's Siegfried zugestehen?

Wir haben keine Bühnenmalerei, keine scenische Technik. Alles schwankt bei uns zwischen der »Operndecoration« und der »Landschaft.« Sollen wir die Feerien der Oper und des Ballets für den decorativen Stil des »Kunstwerkes der Zukunft« halten? Oder wenn wir die edlen griechischen Landschaften Preller's bewundern und an seinen Odysseebildern Freude empfinden, wollten wir deshalb von ihm den Hintergrund für eine Aeschyleische Tragödie erwarten? Statt der Durchdringung ein glänzendes Nebeneinander disparater Elemente, für keine der an den Künstler gestellten Forderungen ein Vorbild und Kanon, und uns sollte bei den Leistungen der Bayreuther Maschinisten und Decorationskünstler eine andere Empfindung anwandeln, als die des uneingeschränktesten Staunens über das Geleistete?

Was wir aber haben und wessen wir uns erfreuen dürfen,

das ist der deutsche Musiker, von welchem ein so werthvolles Stück auch im deutschen Sänger steckt. Dass die darstellerischen und scenischen Leistungen des Bayreuther Theaters den Wundertönen aus der Tiefe seines Orchesters die Folie zu bieten vermochten, das stellt ihnen ein vollgültiges Zeugniss aus, das sie weit über allen Vergleich mit allen hergebrachten Leistungen erhebt und ist ihre einzige, aber unwiderlegliche »Kritik«. Und so soll uns denn nichts an dem freudigen Glauben hindern, dass uns in der That »aus dem Geiste der Musik« die »Tragödie«, d. i. das wirkliche Drama, geboren sei. Wer von den fünfzehnhundert Hörern und Schauern von Bayreuth sollte die Stätte verlassen haben, ohne die innigste Gewissheit, es handle sich hier allerdings um ein »Drama« hehrster und höchster Art, ein Drama, wie wir Deutschen es von gleicher Grösse und Unmittelbarkeit noch nicht besessen haben?

Dieses Drama und seine Heimstätte zu fördern, werden die Freunde desselben nicht müde werden. Das schöne Aufleuchten der Theilnahme des Volkes, wie es sich in Entstehung und Wirksamkeit der Wagnervereine gezeigt, verkündet, dass abseits von den erblassenden kritischen »Autoritäten« eine frische Kraft sich regt, die nicht dulden wird, dass das kaum gewonnene Drama auf unseren führerlos sich selbst überlassenen Theatern wieder zur »Oper« werde.

Es sind nun zehn Jahre, dass Wagner seinen Ruf um Unterstützung seiner Ziele an Deutschlands Fürsten erlassen hat. Ihm hat ein deutscher König geantwortet, derselbe, welcher das deutsche Reich aus dem Staube emporgerichtet, und Deutschlands erster Kaiser, der heldenmüthige Besieger fremdländischen Uebermuthes auf blutigem Felde, hat durch sein Erscheinen der Eröffnung der Bühnenfestspiele eine Weihe ertheilt, die von keinem Anwohner derselben unempfunden geblieben ist. Die von Wagner gestellten Ziele bleiben bestehen, oder vielmehr: sie kehren wieder, wenn sie vergessen scheinen. In einer reiferen Zukunft, wie sie der prophetische Blick des Genius erschaut, werden sich auch die deutschen Fürsten der ihnen zugewiesenen Pflichten

erinnern. Einstweilen ist die Aufgabe eine andere: auch der Fürst ist das Glied, nämlich das Haupt der Nation. Man kann sich nicht hinreissender um das Vertrauen der Nation bewerben, als es Wagner durch sein ganzes Wirken, durch Worte und Thaten thut. Wie lange wird diese gestatten, dass die übelklingenden Stimmen vorwitziger und dünkelhafter Führer in selbsterzeugten Nebeln das flackernde Licht ihres Witzes für den Leuchtthurm ausgeben? Die Nation ist durch das Reich vertreten. Wann wird dieses für die Kunst Richard Wagner's in die Schranken treten?

Bis dahin werden die, welche wissen, was ihnen in dieser Wagner'schen Kunst geboten wird, aus allen Schichten des deutschen Volkes treu zu dem Meister halten und sein Werk nicht wieder untergehen lassen!

ANHANG zu Capitel I. des ersten Buches.

Geschlechts-Register des Wagner'schen Hauses.

Gottlob Friedrich Wagner, Accisassistent, später (1774) Churfürstl. Sächs. Generalacciseinnehmer. Vermählt vor 1770 mit Frau **Johanna Sophia,** geb. **Eichel**in (Tochter von Gottlob Friedrich Eichel, Schulhalter in Leipzig? — Sie lebte wenigstens bis 1807 und war Pathin bei der Taufe von Clara Wagner).

Karl **Friedrich** Wilhelm **Wagner**, get. den 20. Junius 1770 in der Thomaskirche zu Leipzig (durch Archidiaconus Dr. Bose), Polizeiamtsactuarius, † im Octobr. 1813. Vermählt mit **Johanna Rosina**, geb. **Beetz**in, † Febr. 1848.

Johanna Christiane **Friederike Wagner.**

Gottlob Heinrich **Adolph Wagner**, get. den 17. Novembr. 1774 in der Thomaskirche zu Leipzig (durch Diaconus Mag. Degenkolb).

1) **Albert Wagner** geb. 1799, † 31. October 1874.

2) Karl Gustav Wagner, geb. den 21. Juli 1801.

3) Johanna **Rosalie Wagner,** geb. 4. März 1803 (verm. mit Dr. Gotthard Oswald Marbach) † 1837.

4) Karl **Julius Wagner**, geb. den 7. August 1804.

5) **Louise** Constanze **Wagner,** geb. 14. December 1805 (vermählt mit Friedrich Brockhaus).

6) **Clara** Wilhelmine **Wagner,** geb. 29. November 1807 (vermählt mit d. Sänger, später Kaufmann Wolfram in Chemnitz).

9) Maria Theresia Wagner, geb. 1. April 1809.

10) Wilhelmine **Ottilie Wagner,** geb. 14. März 1811 (verm. mit Prof. Hermann Brockhaus in Leipzig).

11) **Wilhelm Richard Wagner** geb. 22. Mai 1813, get. 16. Augustus 1813 (durch Mag. Eulenstein). Vermählt mit Cosima Liszt am 25. Aug. 1870.

Johanna Wagner, geb. 13. October 1828 (vermählt m. Landrath Jachmann in Berlin).

Franziska Wagner, (vermählt m. Concertmeister Alexander Ritter i. Würzburg).

Marie Wagner (vermählt mit Kaufmann Jacobi in Hamburg). † 1876.

Siegfried Wagner.